



Libraries and Learning Services

University of Auckland Research Repository, ResearchSpace

Copyright Statement

The digital copy of this thesis is protected by the Copyright Act 1994 (New Zealand).

This thesis may be consulted by you, provided you comply with the provisions of the Act and the following conditions of use:

- Any use you make of these documents or images must be for research or private study purposes only, and you may not make them available to any other person.
- Authors control the copyright of their thesis. You will recognize the author's right to be identified as the author of this thesis, and due acknowledgement will be made to the author where appropriate.
- You will obtain the author's permission before publishing any material from their thesis.

General copyright and disclaimer

In addition to the above conditions, authors give their consent for the digital copy of their work to be used subject to the conditions specified on the [Library Thesis Consent Form](#) and [Deposit Licence](#).

VICTOR SEGALEN

Exotisme, Altérité, Transcendance

Ian Thomas Fookes

A thesis submitted in fulfilment of the requirements of the degree of Doctor of
Philosophy in French, the University of Auckland, 2017.

ABSTRACT

Within scholarship surrounding the life and works of French poet Victor Segalen (1878-1919), a tradition of literary biographies that analyse his early modernist poetics and 'aesthetics of Diversity' has been established. This thesis continues this tradition. However, by presenting a sustained portrait of the 'exote' from diverse points of view, it casts the now familiar figure of Segalen's ideal 'traveller-poet' in a new light, thereby enabling its reconsideration, from angles that reflect the position of Segalen's texts at the intersection of exoticism, ethnology, archaeology, literature and poetry. Through an extended analysis of the figure of the poet in his novels, drama and poetic works, engaging critically with biography, philosophy and anthropology as well as undertaking close textual readings, it examines Segalen's status as a precursor to postcolonial literary theory and his own conception of the poet within his theorisation of exoticism and his own life. The poet is revealed to be a recurring character in his fiction and poetry; an idealised figure, akin to a Nietzschean superman, that Segalen himself sought to become; and a focal point for his reflection on exoticism.

Segalen's ideal of a heroic and solitary 'exote' on a quest for encounters with Diversity (*Le Divers*) that enable him to progressively renew his existence, acquire self-understanding, and find exaltation in the creation of his oeuvre, is revealed to contribute to an oversight in the secondary literature, which has little to say regarding the importance of intimate bonds of love and friendship within his texts and within his own life. This thesis begins a corrective of that situation, providing an analysis of Segalen's vision of China from the perspective of his dramatization of friendships between poets in his texts. The result is a conception of the exote as a sovereign, and potentially dominating figure, but one who is caught within broader processes of modernization and social change beyond his control. The figure of the poet, understood as an exote, is shown to be an ambivalent figure who, despite realising the dangers of his aesthetic approach to life, nevertheless considers that sacrificing himself and his relationships for the creation of his oeuvre is a noble fate.

À mon ami, Gareth.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier le Dr Trudy Agar et le Pr Christian Doumet sans qui je n'aurais jamais pu réaliser cette thèse. Je suis reconnaissant envers Anni Laurian, Vivianne Lopes et Max Duco qui ont apporté des corrections au manuscrit. Je tiens à remercier aussi l'Université d'Auckland qui m'a fourni une bourse de doctorat et l'occasion d'enseigner pendant sa préparation. Je souhaite aussi remercier Tomoko, Yume et Nina, ainsi que ma famille qui m'ont inspiré à maintes reprises, et sur lesquelles je me suis véritablement appuyé. Enfin, ma gratitude va à tous ceux qui ont suivi, de près ou de loin, ce travail de longue haleine.

ACKNOWLEDGEMENTS

I would like to thank Dr Trudy Agar and Professor Christian Doumet without whom I would never have been able to complete this thesis. I must also express my gratitude towards my proof readers Anni Laurian, Viviane Lopes, and Max Duco. I would also like to thank the University of Auckland that awarded me a doctoral scholarship and provided me with the teaching opportunities during its preparation. I must express my appreciation and love to Tomoko, Yume and Nina, and to my family who inspired me time and again, and upon whom I have truly relied. Finally, my gratitude goes to all those who have followed closely or from a distance, the coming to fruition of this long and involved work.

TABLE DES MATIÈRES

ABSTRACT.....	II
REMERCIEMENTS	IV
TABLE DES MATIÈRES.....	V
INTRODUCTION.....	1
L'EXOTE.....	10
Introduction.....	10
L'esthétique du Divers.....	11
Le « Divers »	11
L'« exote ».....	12
La question politique	13
L'esthétique vis-à-vis de la politique.....	13
L'œuvre poétique.....	16
La force et la faiblesse du poète	18
Les grands artistes et la transcendance	18
L'exote et la quête du Divers	20
Le parti pris du poète	23
La figure du poète.....	23
La prise de position poétique	27
L'accueil exceptionnel de l'œuvre	28
Plusieurs courants dans la critique.....	28
Le cadre biographique	30
Conclusion	32
EXOTISME	33
Introduction.....	33
Le parti pris pour l'Art	35
Son « éveil » et sa prise de position à l'encontre du naturalisme et du symbolisme	35
Le cadre biographique : Deux côtés d'une seule vie.....	39
Ses premières rencontres en Polynésie.....	42

La quête de l'« ancienne Tahiti ».....	42
L'arrière-plan du voyage en Océanie : orientalisme, exotisme et « racialisme »	43
L'exotisme et le colonialisme.....	47
Le rapport de l'esthétique du Divers à l'Essai sur l'inégalité des races.....	47
L'attitude du poète vis-à-vis des vahinés.....	51
Sur les traces de Gauguin.....	55
Le Primitivisme et ses racines dans Le Mariage de Loti	57
L'exote et le désir de « partir »	59
Le parti pris de l'exote.....	59
Comment Segalen et Gauguin se distinguent des « Loti ».....	60
Une prise de position politique	62
Conclusion.....	68
LES IMMÉMORIAUX	70
Introduction	70
De l'imaginaire européen « fin de siècle ».....	71
Une constellation d'artistes : « Loti-Gauguin-Segalen »	71
De l'espace et du temps dans l'imaginaire « Loti-Gauguin-Segalen »	76
La figure du poète	87
La figure du poète se conçoit dans son opposition à l'ethnologue et à l'historien.....	87
Les poètes polynésiens : Le Haèré-po et l'Arioï ; les inspirés Tino et Téao.....	90
Quête, Exil, Errance.....	93
Le double voyage de Térïï et Paofai	93
L'errance de Térïï comme une forme d'authenticité en Relation	96
Deux formes de l'authenticité	104
Le dilemme du poète et la question de l'authenticité.....	104
Le poète en Polynésie comme un hors-la-loi (Hiro, Spitz).....	108
Conclusion.....	109
VOYAGEURS ET VISIONNAIRES.....	111
Introduction.....	111
L'esthétique du Divers comme un art de vivre	113

De Tahiti à Ceylan	113
La voie dans l'esthétique du Divers : « bouddhisme-hindouisme-bovarysme ».....	113
La figure du poète repensée	125
De Ceylan au Caire	125
Les « disparus » : Rimbaud, Gauguin, Saint-Pol-Roux	126
Le combat au fond de soi.....	132
Retour en métropole.....	132
Siddhârtha	136
Le mythe d'Orphée	141
Dans un monde sonore.....	141
Orphée-Roi ou le « Maître de l'esprit du cœur »	145
Conclusion	149
ALTÉRITÉ ET AMITIÉ	152
Introduction 152	
La Chine sous le signe de l'amitié.....	157
Un réseau de connaissances	157
Une figure de l'exote : Augusto Gilbert de Voisins.....	163
Le premier voyage en Chine (1909-1910)	166
Lettres de Chine	166
La Tête ou le rôle d'Yvonne dans son cercle d'amitié.....	169
La Chine sous le signe de l'altérité	173
« Regard, espaces, signes » ou des repères pour orienter notre analyse	173
Le discours occidental sur l'Extrême-Orient	176
Une vision de la Chine	179
Un discours de l'altérité.....	179
Une poétique de l'absence	187
Conclusion	191
TRANSCENDANCE	193
Introduction.....	193
René Leys ou « mon ami Jardin Mystérieux ».....	195

René Leys : l'idéal du poète.....	195
Amitié, initiation, sacrifice	201
Jean Lartigue ou la remise en question de l'exote	205
L'histoire d'une amitié aussi intense que profonde dans Stèles	205
Le simulacre d'une relation intersubjective et la complicité du lecteur.....	211
Complicité et Trahison dans <i>Le Fils du Ciel</i>.....	216
L'Empereur Kouang-Siu – une figure du poète.....	216
La Princesse Ts'ai-yu et une structure de complicité.....	219
Gauguin, Orphée, Zarathoustra	224
Une figure ambivalente, mythique et originale.....	224
Archéologie et Poétique.....	229
Conclusion.....	238
CONCLUSION.....	241
BIBLIOGRAPHIE.....	251

INTRODUCTION

« *Honneur et respect à Segalen. C'est le premier qui a posé la question de la diversité du monde, qui a combattu l'exotisme comme forme complaisante de la colonisation... Et il était médecin sur un bateau militaire* ».

Édouard Glissant 1955¹

En 1955², au moment de la redécouverte de l'œuvre de Victor Segalen (1878-1919), le poète Édouard Glissant a écrit un article dans lequel il souligne l'importance du poète breton qui fut aussi médecin de la Marine, romancier, essayiste, critique d'art et archéologue. Glissant estime que Segalen était un cas exceptionnel à son époque, insistant sur le fait que ce poète, en dépit de son rôle au sein de l'entreprise coloniale française, s'est montré capable de remettre en cause l'ethnocentrisme qui marquait alors les écrits de ses contemporains. Dans le dépassement de son cadre, Segalen démontra que le poète ou l'artiste n'est pas seulement un effet d'un discours particulier, mais un *sujet* conscient de sa position vis-à-vis de l'Autre et de sa représentation. Ainsi, en juin 1908, suite à la publication des *Immémoriaux*, Segalen, dans une réflexion sur le style de son premier roman et ce qu'il allait tenter en Chine, remarque :

« J'ai fait spontanément autre chose. Et c'est de là qu'il me faut partir pour, allons-nous voir, y revenir, par une nécessité personnelle. Donc, ni Loti, ni Saint-Pol-Roux, ni Claudel. Autre chose ! Autre que ceux-là ! » (OC I 746)

Dans la poursuite de son propre style, Segalen exploite et renverse les formes et les conventions de l'imaginaire de ses contemporains pour créer son œuvre originale. Bien que certains aspects de ses textes ressemblent à ceux de ses contemporains, par son approche particulière et par sa lucidité, Segalen réussit à échapper à leur influence pour faire des textes dont les formes radicales nous empêchent de les associer sans préavis au discours dont il faisait partie. Car, même s'il s'est inscrit dans le même discours de l'exotisme européen que ses contemporains, ses textes introduisent des éléments qui déstabilisent ce discours.

Segalen considérait que l'imaginaire de l'exotisme était « mésusé et rance », mais que la rencontre avec altérité, dont « la sensation d'Exotisme » fait l'épreuve, mérite une littérature.

¹ *Introduction à une Poétique du Divers*, 1996 (77)

² Comme le précise Charles Forsdick dans *Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity: Journeys between Cultures*, une date qui marque la redécouverte de l'œuvre de Victor Segalen pourrait être 1948, l'année de la parution d'un numéro spécial des *Cahiers du Sud* « Départs avec Victor Segalen » (14). Toutefois, nous avons choisi une date plus tardive (1955) car ce moment au cœur de la redécouverte de l'œuvre marque aussi le début d'une rencontre importante entre Édouard Glissant et la poétique de Segalen.

Segalen s'intéresse à la relation entre ici et là, mais il cherche aussi à élargir le champ de l'exotisme pour en faire une esthétique de « tout ce qui n'est pas de notre 'Tonalité mentale' coutumière » (OC I 748). Cette nouvelle définition transforme l'exotisme d'une littérature « des ailleurs et des lointains » en fouille du passé pour retrouver des cultures et des religions qui peuvent constituer une source de l'altérité pour le lecteur contemporain. En plus, puisque Segalen cherchait à reproduire l'effet de la sensation de l'Exotisme dans ses textes, son œuvre figure des formes littéraires radicales qui produisent des nouvelles expériences pour son lecteur, ce qui rend ses textes comme objets exotiques en eux-mêmes. Dans la création de son nouvel exotisme, Segalen s'opposait à tout ce qui était conventionnel ou familier et, cela faisant, il créa une œuvre avant-gardiste qui anticipait le nouveau roman et la littérature postcoloniale du XXI^e siècle.

La qualité subversive de l'œuvre s'appuie sur une réflexion approfondie concernant l'exotisme. Entre 1904 et 1918, tandis qu'il travaillait sur ses textes littéraires, poétiques et scientifiques, le poète préparait des notes pour *L'Essai sur l'Exotisme*, un texte inachevé qui néanmoins constitue la dimension théorique de son œuvre. Ce texte dont le premier extrait n'a été publié dans *Le Mercure de France* qu'en 1955 – soit plus de vingt-cinq ans après sa mort – signale, à titre d'exemple, l'écart qui existe entre la création de l'œuvre et sa publication posthume.

L'Essai sur l'Exotisme, dont la plupart du texte intégral n'a été publié qu'en 1978, montre que l'œuvre de Segalen appartient à deux époques différentes. Les textes, qui avaient été écrits lors de la belle époque, ont seulement été redécouverts lors de la période de la décolonisation dans les années 1950. En fait, Segalen n'avait publié de son vivant qu'un roman *Les Immémoriaux* (1907), quelques articles dans *Le Mercure* et deux collections de poésie *Stèles* (1912 et 1914) et *Peintures* (1916), de sorte que la parution de son œuvre était, à vrai dire, le résultat des efforts de sa fille Annie-Joly Segalen qui travaillait avec Henry Bouillier surtout, parmi d'autres poètes, océanistes ou sinologues qui découvrirent les quelques écrits littéraires, poétiques ou scientifiques qui circulaient à l'époque. La publication posthume de l'œuvre stimulait des critiques de disciplines diverses à étudier différents aspects de l'œuvre. Cette situation résultait dans la création de plusieurs images du poète qui coexistaient dans la critique. L'œuvre d'un médecin de la Marine qui fut aussi poète se révèle comme celle d'un critique d'art, d'un ethnologue et d'un archéologue. À partir de ces images, deux grands courants dans la critique ont vu le jour : celui qui traite Segalen comme un grand poète de la littérature française du XX^e siècle, et celui qui le qualifie de romancier ou critique de l'exotisme qui remettait en question l'ethnocentrisme de son temps. Comme le remarque Silke Segler-Messner:

« Dans la seconde moitié du XX^e siècle, Victor Segalen devient une figure majeure du discours de l'altérité. *Les Immémoriaux*, parus en 1907, adopte la perspective d'un Tahitien pour décrire les effets fatals du colonialisme, et en particulier de l'évangélisation. Ce roman, avec *L'Essai sur l'exotisme*, reste inachevé, et font de lui le précurseur d'une théorie littéraire postcoloniale, qui déconstruit le point de vue de l'observateur eurocentré » (Segler-Messner 69)

Dans cette perspective, Segalen appartient à la période coloniale mais est reconnu pour le rôle que son œuvre a joué dans le renouveau d'intérêt concernant l'exotisme à partir des années 1980. Or, l'accueil de l'œuvre est exceptionnel parce que malgré son appartenance à une période dont la littérature avait été délaissée par la critique en raison de ses associations au colonialisme et, en dépit de l'oubli qui avait touché l'œuvre suite à la disparition de son auteur, elle est néanmoins devenue, aujourd'hui, l'objet d'intérêt et d'admiration. Et pourtant, ce statut de précurseur semble, à premier vue, poser problème, car il se peut que la résistance au colonialisme, dont les textes de Segalen gardent les traces n'avaient pas été créés dans le même esprit « anticolonial » que l'on aimerait croire. Au contraire, l'œuvre de Segalen porte les traces d'une nostalgie coloniale qui révèle l'image d'un Segalen « anticolonial » comme un anachronisme.

Au lieu de voir en Segalen, une figure anticoloniale, il est plus précis d'analyser son œuvre, comme le fait Jennifer Yee, en tant qu'élément subversif « à l'intérieur » du discours colonial même (Yee 110). Dans son analyse des textes subversifs de l'exotisme du XIX^e siècle, Yee montre que si *Les Immémoriaux* détourne certains stéréotypes de l'Océanie, Segalen donne aussi chair et os à l'image d'une société polynésienne hybride. Malgré l'intention de son auteur de faire une critique de l'évangélisation occidentale et de la participation volontaire des Polynésiens dans cet événement, Yee montre que le poète, de manière inouïe, met en scène la résilience de ce peuple, ce qui peut être interprété dans « le sillage du postmodernisme » comme le début d'un autre destin que celui envisagé pour eux par les écrivains occidentaux au début du XX^e siècle (Yee 100).

Or, même si Segalen voulait mettre en scène la déchéance de la culture païenne sous l'influence du christianisme, son roman montre en détail que l'évangélisation faisait partie d'une transformation voulue par les Polynésiens et de laquelle certains tiraient un profit. Yee souligne l'importance de l'hybridité au niveau thématique et linguistique du roman. Elle montre que l'unicité de la voix narrative dans la première partie du texte s'effondre dans la troisième partie sous le poids d'une pluralité de voix et de perspectives qui se chevauchent et s'interrogent. Une seule perspective narrative est donc remplacée par divers points de vue qui se laissent être entendus dans l'emploi des formules qui gardent des traces de l'ancien Tahiti, et les effets ironiques qui soulignent la qualité suspecte ou partielle de la prétendue

évangélisation de ce peuple. Yee affirme donc la force de la culture polynésienne tout autant que les formes textuelles radicales qui existent dans *Les Immémoriaux*, célébrant ainsi les dimensions du texte qui permettent une lecture postcoloniale du roman.

L'analyse de Yee sépare la forme radicale des *Immémoriaux* des valeurs qui l'avait inspirée, et ce faisant, elle souligne le fait que Segalen cherchait des nouvelles formes pour se libérer du roman naturaliste. En se délaissant de l'omniscience du point de vue à la troisième personne au singulier, Yee sépare *Les Immémoriaux* des valeurs et de la notion de la race agonisante qui l'informait. L'analyse postcoloniale insiste sur l'importance du projet littéraire de Segalen – son plan d'innover l'exotisme et de s'opposer au roman naturaliste – ce qui obscurcit le fait que Segalen regrettait la destruction d'une culture païenne dont le culte de la force et de la joie s'accordait avec ses valeurs nietzschéennes. Autrement dit, Yee met en avant l'écrivain-voyageur qui cherchait à réinventer l'exotisme selon ses propres bases, tout en écartant les valeurs qui informait ce projet formel.

Son analyse démontre l'existence de la voix de l'Autre imbriquée à l'intérieur du discours de l'exotisme, ce que Camille Coldrey analyse aussi dans *Victor Ségalen et l'irruption de la langue tahitienne*. En affirmant que Segalen a créé un texte caractérisé par des voix narratives plurielles, son analyse introduit une distance entre le jugement sévère que Segalen portait sur la Polynésie contemporaine et le texte qui en résulta. Et pourtant, son analyse n'ignore pas cette dimension des *Immémoriaux*. La difficulté reste dans le fait que son analyse postcoloniale obscure l'intention critique de Segalen par la valorisation du projet strictement littéraire.

L'analyse postcoloniale de Yee est très importante dans le cadre de cette thèse. Elle dévoile la tension apparente qui existe entre ceux qui, dans la critique qualifient Segalen de précurseur à la théorie postcoloniale et ceux qui le considèrent comme un grand poète dont ses voyages et ses intérêts ethnologiques étaient des ressources pour la création de sa poétique. Cette tension est devenue une source d'ambivalence dans la critique parce que le projet littéraire de Segalen, - sa remise en cause du roman naturaliste et son opposition à l'exotisme à *la Loti* -, n'a pas été motivé par un esprit anticolonial, mais par des valeurs nietzschéennes et par une esthétique qui avait ses racines dans le romantisme du XIXe siècle. Yee nous rappelle de cet arrière-plan, ce qui inscrit l'exotisme de Segalen dans le discours européen, mais ensuite, elle nous en éloigne en faveur d'une lecture des *Immémoriaux* qui souligne l'aspect purement formel du texte. Cette approche postcoloniale renoue son image de Segalen avec celle de l'autre courant dans la critique. Segalen est donc reconnu surtout comme poète qui s'intéressait à son esthétique du Divers.

Si c'est bien le cas, la lecture postcoloniale des *Immémoriaux* nous donnerait un exemple de ce que Chris Bongie identifie dans *Friends and Enemies: The scribal politics of post /*

colonial culture (2008) comme une source possible de l'impuissance critique sur le plan politique des études littéraires postcoloniales. Selon Bongie, le discours postcolonial créé par des universitaires et qui s'imagine un contre-pouvoir opposant toutes formes de domination, s'organise, en réalité, selon une conception élitiste du canon écrit par des « grandes artistes ». Cette conception du grand artiste, selon Bongie, appartient à une conception moderne de la littérature qui renforce le « centre » métropolitain. Le système des prix littéraires, que Graham Huggan associe avec le phénomène de la commodification de la périphérie comme « l'exotique postcoloniale », symbolise cette organisation hiérarchique qui demeure au sein d'un nouveau discipline qui se veut une force dans la déconstruction des hiérarchies coloniales (*The Post-Colonial Exotic* 192). De ce point de vue, les grands artistes, qu'ils viennent ou non du centre ou de la périphérie, doivent passer par le centre qui les transforme en figures d'une littérature mondiale ou globalisée. Cette relation au centre nuit leur force politique, ainsi que l'efficacité des études littéraires postcoloniales, car ils n'appartiennent plus aux régions où la domination néo-coloniale existe encore. Bongie, qui participe dans ce grand débat concernant la théorie littéraire postcoloniale, insiste sur le fait que les auteurs postcoloniaux qui sont célébrés et étudiés par des universitaires du « centre », habitent le plus souvent en Europe ou aux États-Unis où ils enseignent dans les mêmes établissements. Il souligne le fait que poètes et écrivains comme Edouard Glissant ou Maryse Condé sont qualifiés de « grands artistes », un statut qui valorise la qualité esthétique de leurs œuvres aux dépens de leur influence politique. Ils deviennent des figures élitistes du « Nord » dans un monde cosmopolite et globalisé.

Dans cette perspective, il faut affirmer que l'esthétique du *Divers* garde à son centre une conception de l'exote qui se veut un grand artiste selon le modèle moderne qui sous-tend celui dont on parle aujourd'hui. *Les Immémoriaux* est bien un exemple d'un texte subversif, mais qui manque des bases pour être considéré un roman anti-colonial. L'analyse postcoloniale du texte trouble ce point et le rend d'autant plus ambivalent. Mais pour cette raison, l'analyse de Yee s'impose parce qu'elle signale l'ambivalence qui s'attache à l'œuvre de Segalen et à son statut de précurseur à la théorie littéraire postcoloniale.

Cette ambivalence, qui ajoute un timbre à sa gloire dans la seconde moitié du XXe siècle, a suscité notre intérêt dans l'esthétique du *Divers* et, bien entendu, la figure du poète à son centre. Or, cette thèse prend pour son point de départ cette ambivalence qui ne saurait être détachée de l'œuvre, et qui se résume par la prise de position que Segalen adopta au moment où il écrivait *Les Immémoriaux* : Comme nous avons signalé plus haut, il a fait « spontanément tout autre chose » par une nécessité personnelle et pour des raisons esthétiques. Comment entendons-nous cette prise de position esthétique ? Comment pouvons-nous rendre compte du regard lucide du poète et de la distance qu'il prit vis-à-vis de ses contemporains ? Comment

cernons-nous ce poète qui se situa à l'encontre de l'Exotisme, tout en cherchant à s'inscrire dans un exotisme renouvelé ?

*

Au début de l'année 1906, ayant obtenu un poste sur le *Bretagne*, le médecin de la Marine s'installa à Brest chez les parents de sa nouvelle épouse, Yvonne. Il travaillait sur son roman *Les Immémoriaux* et *Siddhârtha*, un drame qu'il avait commencé lors d'une escale prolongée à Ceylan où il s'était initié au Bouddhisme et à l'Hindouisme. La même année, il participa à un débat dans les pages du *Mercur* sur les bénéfices de l'usage de l'opium et entama une collaboration avec Debussy sur le thème d'Orphée. À l'invitation de son beau-père qui était alors président de la Société académique de Brest, il prononça une conférence au sujet des musées qu'il avait visités lors de son premier voyage en Océanie : il avait fait son tour du monde en passant par les États-Unis et revenant par le canal de Suez et le Caire. Nous voyons ainsi que ce jeune poète s'intéressait aux anciennes religions, à l'ethnologie, aux musées et à l'art, s'inscrivant dans la tradition des orientalistes du XIX^e siècle et à l'ethnologie alors naissante au début du XX^e siècle.

À l'interstice de ces intérêts, Segalen adopta une prise de position esthétique. En tant que poète, il se consacrait à la création de son œuvre littéraire, puis poétique. Sous l'influence des œuvres de Nietzsche, de Gauguin et de Rimbaud, il cherchait à vivre la vie d'un grand artiste. À cet égard, Segalen n'avait aucune intention d'écrire pour un grand public, ou de noter ses impressions dans des récits de voyages. Au contraire, il s'imaginait comme un poète qui avait fait de son esthétique son *credo* et qu'à partir de ce pari de position esthétique, il allait créer une œuvre aussi érudite qu'originale pour un cercle limité à ces proches et aux spécialistes capables de l'apprécier. Il ne tâchait donc pas d'écrire des vers, mais de transformer son esthétique en un art de vivre qui orientera sa vie.

De retour en France, ayant découvert les joies et les limites d'une quête de la sensation, son exotisme se transformait progressivement en une quête du « Divers », entendue comme la recherche continue d'une rencontre avec l'altérité, laquelle peut stimuler une reconnaissance de soi-même et la création d'une œuvre. En avril 1908, lors de sa préparation pour un examen qui allait lui permettre de partir vivre en Chine, Segalen reprit ses notes pour *l'Essai sur l'Exotisme*. Sa réflexion a suscité un terme pour désigner une certaine catégorie de personne qu'il admire :

« Or, il y a parmi le monde, des voyageurs-nés ; des *exotes*. Ceux-là reconnaîtront, sous la trahison froide ou sèche des phrases et des mots, ces inoubliables sursauts donnés par des moments tels que j'ai dit : le moment d'Exotisme » (OC I 750).

Au fil des années, Segalen allait élaborer sa conception de l'exote. Dans ses notes pour son essai et dans ses textes littéraires et poétiques, il explore le sens d'être poète par la mise en scène des personnages qui sont souvent des exotes ou des pseudo-exotes. Segalen adopte des scénarios en Océanie, en Inde ou en Chine, mais force est de constater que dans chaque milieu culturel, que ce soit historique ou mythique, il s'agit des poètes qui doivent faire face à leur destin au cœur d'une société en pleine révolution. L'enjeu de leurs combats se révèle toujours comme une question de l'authenticité : le problème de comment vivre en tant que poète dans un monde dont les valeurs ne sont plus en accord avec les leurs ? Comment se concilier à la tradition ou au nouvel ordre quand ils sont en conflit avec ce qu'ils ressentent au fond d'eux-mêmes ? Comment s'affirmer dans son génie ? Comment faire une œuvre originale ?

Ces questions tournent autour de la figure de l'exote qui est mise en scène dans les récits, les drames et les romans du poète. Segalen explore, ainsi, la figure de l'exote qui se transforme progressivement en une figure idéale au centre de son esthétique du Divers. De ce point de vue, la création de son œuvre se révèle comme une réflexion approfondie sur le sens de sa propre vie, et de surcroît, sur sa tentative de faire de son esthétique son Évangile. Une pierre angulaire de cette thèse est donc le fait que, malgré tous ses autres intérêts, Segalen se considérait surtout poète et tâchait de vivre en tant qu'exote.

Or, dans les chapitres qui suivent, nous analyserons cette tentative, de même que sa mise en fiction dans ses textes. Nous serons attentifs à sa conception de cette figure de l'exote qui se modèle sur des figures poétiques et religieuses, mais qui, finalement, s'appuie sur la conception particulière du poète que Segalen développa tout au long de sa vie. Nous montrerons, dans cette thèse, que son œuvre se fonde sur ce refus de suivre des précurseurs, et que Segalen s'imaginait engagé dans une quête du Divers, laquelle forme la base de son esthétique.

Cette esthétique incarne une forme de transcendance particulière – conçue dans son opposition vers la quête de l'Absolu ou du Salut – qui se définit par des naissances successives tout au long de sa vie. Pour Segalen, l'esthétique du Divers signifie un art de vivre qui rend possible le renouvellement perpétuel de soi, ce qui devrait se passer à travers des rencontres successives avec l'altérité et la création d'une œuvre qui transforme la vision de l'artiste en œuvre d'Art.

**

Dans cette thèse, il sera donc question de faire un portrait de la figure du poète - entendue comme un 'exote' - à partir de plusieurs points de vue et dont les divers éléments restent visibles. Les chapitres qui suivent ne sont pas uniquement organisés autour des analyses textuelles, mais se concentrent tantôt sur la correspondance, tantôt sur ses notes ou ses brouillons, voire sur la critique elle-même. Cette thèse constitue ainsi une série d'analyses de

la figure de l'exote, à partir de points de vue différents, dans le but de former une image composite.

Dans le premier chapitre, nous appuyons sur une analyse de ses notes pour *L'Essai sur l'Exotisme*, nous situons la figure du poète en tendue comme exote dans le contexte de son esthétique du Divers. Notre exégèse adopte un point de vue synchronique qui exposera le cheminement de sa pensée, ainsi que des thèmes et des questions sur lesquels nous nous attarderons dans les chapitres qui suivent.

Le deuxième chapitre se concentre sur la prise de position de l'exote vis-à-vis du contexte intellectuel au tournant du XIX^e siècle. Notre analyse vise la confluence de l'exotisme, du colonialisme et du primitivisme dans la période du nouvel impérialisme (1880-1914). Cette analyse s'appuie sur une lecture attentive de sa correspondance et de son journal de voyage, *Journal des îles*. Nous montrerons que dans ce contexte intellectuel, la figure du poète se modèle sur Gauguin, une figure que Segalen admirait comme un « Hors-la-loi ».

Dans le troisième chapitre, notre analyse se concentrera sur *Les Immémoriaux*, un roman qui nous donne un double portrait du poète, en tant que « beau-parleur » de la Polynésie. Nous montrerons qu'il existe deux conceptions de l'authenticité dans ce texte, lesquelles forment les deux cornes d'un dilemme auquel le poète doit faire face. L'une des conceptions de l'authenticité s'enracine dans le Divers et l'errance, alors que l'autre s'enracine dans le Même, et la tradition.

Le quatrième chapitre exposera l'approfondissement de sa conception de l'exote. Cette analyse se concentre sur le rapport entre la réflexion du poète sur l'exotisme et sa décision de se marier, ce qui souligne l'importance du fait que Segalen tâchait de faire de son esthétique son Évangile. En suivant le voyage de retour de Segalen en France, notre analyse s'attarde sur son escale à Ceylan, ce qui nous donne l'occasion d'exposer sa réflexion sur la figure du poète – sous l'influence de l'hindouisme et du bouddhisme – nous exposerons que la quête du Divers constitue un chemin vers la transcendance particulière de l'exote. Nous montrerons que dans le sillage de cette escale, Segalen a dû confronter le dilemme qu'il avait identifié dans *Les Immémoriaux*, mais duquel il a réussi à échapper.

Dans le cinquième chapitre, notre analyse se concentrera sur la rencontre avec la Chine de Segalen. Nous montrerons que, pour Segalen, ce pays consistait en un réseau de connaissances à l'intérieur duquel il voyageait. Nous examinerons le caractère littéraire de ce réseau, afin de montrer qu'il était le véritable site de son épanouissement personnel et que le poète existait dans un milieu où ses relations amicales ont joué un rôle très important. Nous nous concentrons sur la correspondance écrite lors de son premier voyage en Chine, ainsi que sur la mise en scène de son retour de ce voyage qui se trouve dans le récit *La Tête*. Ce faisant, nous plaçons « la rencontre avec la Chine » du poète sous le signe de l'amitié.

La dernière partie du chapitre exposera un débat dans la critique qui nous permet de cerner une distinction entre le « discours » et la « poétique » de l'altérité que Segalen créa dans ses textes du « cycle chinois ». La différence entre le regard que les critiques posent sur l'œuvre dévoile l'importance d'une prise de position esthétique que Segalen adopta lors de son premier voyage en Chine. Cette nouvelle prise de position, qui constitue une rupture fondamentale entre la littérature et la poésie au cœur de son esthétique, se manifeste dans son refus de faire un livre de ses « impressions » de la Chine. Dans le sillage de Mallarmé, Segalen se consacre à l'élaboration d'une poétique de l'absence qui se base sur une allégorie entre l'Empire du Milieu et l'Empire du Moi.

Cette nouvelle dimension de l'œuvre forme la dernière étape dans l'évolution de l'œuvre de Segalen et l'objet d'analyse de notre dernier chapitre. L'abandon de la représentation du réel signale son affranchissement de la littérature romanesque pour tenter les chemins de la poésie. Nous montrerons, cependant, qu'en les suivant, Segalen abandonnait non seulement la représentation fidèle du réel, mais l'expérience du voyage qu'il avait partagée avec ses amis les plus proches. Cette situation provoqua par la remise en question de son esthétique du Divers par ses proches, et suscite des questions concernant l'authenticité et l'amitié, la quête et le sacrifice. Dans ce dernier chapitre, nous analyserons ces questions en relation à la figure du poète dans *René Leys* et *Fils du Ciel*, ainsi que dans *Le Maître-du-Jouir* pour montrer qu'il sonde les limites des forces de l'exote, et qu'il souffre de l'isolement du poète qui s'obstine dans la création de son œuvre.

Les chapitres de cette thèse suivent ainsi une trajectoire linéaire qui se concentre sur la figure du poète entendue comme exote. Mais, en empruntant des points de vue différents, nos analyses ont pour objet la correspondance, les notes théoriques, la critique elle-même, ainsi que les textes romanesques et poétiques. L'unité et la diversité de notre approche constitue une tentative de saisir la figure du poète entendue comme exote dans ses dimensions multiples, dans la figure du poète dans ses textes littéraires, dans l'objet d'une réflexion approfondie, dans sa compréhension du Divers, où il se positionne en tant que l'idéal au centre de cette esthétique et, enfin, comme une description de la personne que Segalen tâchait d'être et comme, d'ailleurs, il le fut.

L'EXOTE

« Les grands écrivains de l'exotisme, Conrad, Kipling, Loti, Farrère, Multatuli entre autres n'ont pas ressenti le besoin de théoriser leur pratique ou de distinguer leur écriture de celles d'auteurs plus 'classiques'. Une seule théorie de l'exotisme digne d'intérêt apparaît alors, mais elle est très particulière, fragmentaire et de publication posthume : les écrits sur l'exotisme de Victor Segalen ».

Jean-Marc Moura 1998³

Introduction

L'œuvre de Victor Segalen se distingue de celle de ses contemporains par sa dimension théorique. Sa réflexion sur l'exotisme, entreprise par le poète depuis son retour de l'Océanie en 1904 jusqu'à la fin de sa vie, forme le revers de ses écrits scientifiques, ses textes littéraires et son œuvre poétique. A cet égard, cette réflexion informe chaque aspect de sa création et ne saurait être détachée de l'œuvre. Vu que l'ensemble de ses textes forme le chair et l'os de son « esthétique du Divers », il importe de commencer cette thèse par l'exégèse de cette esthétique qui relie ses divers éléments. Cette introduction exposera de façon synchronique le cheminement de la pensée du poète qui s'est développée au fil des années d'une prise de conscience de la « sensation » à une prise de position poétique.

Dans la première partie du chapitre, nous précisons ce qui signifie les termes « Divers » et « exote ». Ensuite, nous analyserons ce que Segalen entend par l'« esthétique », situant ce statut dans sa relation à la « politique » et à la « poétique ». La troisième partie exposera le problème de l'authenticité que nous placerons dans le contexte de la quête du Divers que Segalen imagine sera réalisée par l'exote. La quatrième partie montrera que la figure du poète, entendue comme l'exote, occupe une place centrale dans l'esthétique du Divers, et que cette figure se définit par sa clairvoyance et par son parti pris poétique, lesquelles le séparent du journaliste, du touriste ou de l'expert. Enfin, nous exposerons l'accueil exceptionnel de l'œuvre de Segalen.

³Moura, Jean-Marc. *La Littérature des Lointains : Histoire d l'exotisme au XXe siècle*, Paris : Honoré Champion, 1998. 35

L'esthétique du Divers

Le « Divers »

Dans la prière d'insérer de *Peintures* (1916) – le dernier livre publié de son vivant – Segalen situe son œuvre pour l'avenir :

« L'exotisme entendu comme tel : une Esthétique du Divers, est d'ailleurs le centre, l'essence, la raison d'être de tous les livres que Victor Segalen ait écrits, et qu'il se réservait d'écrire ».

Mais en plaçant son œuvre sous le signe de l'exotisme, il ne prenait pas parti pour un genre souvent confondu avec la littérature coloniale et dont la valeur scientifique était ignorée par l'ethnologie moderne. Au contraire, ayant repensé de fond en comble la situation d'un exotisme qui était, selon lui, « à peine synonyme de 'impressions de pays lointains' », il établit dans ses notes pour *Essai sur l'Exotisme* sa propre conception du mot « dépouillé de tous ses oripeaux » (OC I 749). Dans la prière d'insérer, Segalen affirme son « Esthétique du Divers » qu'il considère comme l'expression d'un art de vivre qu'il imagine remplacerait sa religion d'enfance.

Or, sous l'influence de Nietzsche, le poète envisage son esthétique comme l'affirmation d'une existence libérée de la moralité chrétienne et de sa quête du Salut. En valorisant le « Divers », il affirme l'importance primordiale de la rencontre avec l'Autre, entendue comme l'ouverture du soi à l'expérience de l'altérité. Segalen considère que « le Divin n'est qu'un jeu d'homme » qui dévalorise la vie humaine, en la transformant en préambule d'une autre vie éternelle (775).

Pour la même raison – son opposition à la dégradation de la vie humaine – il s'insurge, suite à son introduction au bouddhisme à Ceylan, contre la « vérité noble » de cette doctrine : « La vie n'est pas la souffrance », écrit-il dans son journal ; « La vie est joie, le désir est joie, la sensation est bonne à sentir... Et cela sera l'éternel conflit » (OC I 466). Ainsi, dans un anticléricalisme prononcé, nourri d'un élan vitaliste, Segalen élève le « Divers » au statut du divin. Pour lui : « C'est par la différence, et dans le Divers, que s'exalte la vie » (OC I 774).

Le « Divers » constitue l'élément commun à toute rencontre avec « ce qui est 'en dehors' de l'ensemble de nos faits de conscience actuels, quotidiens » ; il consiste donc dans cette différence qui nous déconcerte et qui nous interpelle. L'effet du Divers est le déséquilibre de « notre 'Tonalité mentale' coutumière » (OC I 748). Ce sentiment de dépaysement est suscité par la différence. Après la parution de *Peintures*, Segalen précise dans ses notes pour son *Essai sur l'exotisme* que le Divers englobe « tout ce qui jusqu'aujourd'hui

fut appelé étranger, insolite, inattendu, surprenant, mystérieux, amoureux, surhumain, héroïque et divin même, tout ce qui est *Autre* » (OC I 778).

Son exotisme privilégie toute rencontre qui décentre le monde de l'individu par sa prise de conscience de l'existence d'autres mondes. Il se peut que ce dépaysement fasse partie de l'expérience du voyage mais, pour Segalen, le simple fait de se déplacer « ailleurs » n'assure pas le choc du Divers. D'une part, le sentiment d'exotisme suppose la capacité – chez l'individu – d'apercevoir la différence et puis de la ressentir. D'autre part, Segalen insiste sur la capacité de l'individu à connaître, d'abord, une partie de l'autre et puis lors de cette rencontre, de constater la partie de l'autre qui lui était inconnue. Le Divers surgit de cette division abstraite de l'autre, entre le connu et l'inconnu :

« Le sujet épouse et se confond pour un temps avec l'une des parties de l'objet, et le Divers éclate entre lui et l'autre partie. Autrement, pas d'exotisme » (OC I 767).

L'« exote »

Segalen considère que le sentiment d'exotisme n'est pas accessible à tous. Dans une lettre (15 mai 1906) à son maître à penser Jules de Gaultier, il remarque : « Je crois extrêmement rares les gens qui possèdent un sens *esthétique* assez développé, assez prépondérant, pour en faire, consciemment ou non, la base de leur vie morale » (C I 672). Pour ceux dont le regard est intéressé, comme le colon ou le fonctionnaire colonial, la sensation de l'exotisme ne sera pas ressentie parce qu'ils ne sont pas capables de « savourer » la distance que le sentiment d'exotisme révèle. Selon Segalen, pour le colon, « le Divers n'existe qu'en tant qu'outil pour servir de moyen de gruger » tandis que pour le fonctionnaire, « la notion même d'une administration centralisée, de lois bonnes à tous et qu'il *doit* appliquer, lui fausse d'emblée tout jugement, le rend sourd aux *disharmonies* (harmonies du Divers) ». Selon Segalen, entre le colon et le fonctionnaire, « aucun ne se targue de contemplation esthétique » (OC I 758-759).

L'esthétique du Divers se réserve donc aux « exotes », à ceux qui sont capables de connaître l'autre, tout en jouissant de la sensation du Divers qui surgit de la distance entre le sujet et cette partie de l'objet qu'il ne connaît pas. Ces « voyageurs-nés » savent déguster cette distance qui est aussi une source de beauté et un moyen de prendre conscience de « ce qu'ils sont et ce qu'ils ne sont pas » (OC I 750). Dans le sentiment de l'exotisme, Segalen distingue un moyen de prendre conscience de soi et d'enrichir sa vie par la beauté du Divers : Aller vers sa rencontre enrichit progressivement la vision du monde de ceux qui sont « aptes à le goûter ». Donc, le Divers devient une source de vitalité et le pivot de son art de vivre.

En juin 1908, dans ses notes pour son *Essai sur l'exotisme*, Segalen prend parti pour l'exote contre le touriste et ses impressions de voyage :

« L'exotisme n'est donc pas cet état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur, mais la réaction vive et curieuses au choc d'une individualité forte contre une objectivité dont elle perçoit et déguste la distance » (OC I 750-751).

Pour Segalen, seulement ceux qui sont doués d'une individualité forte sont capables d'adopter le point de vue « esthétique » nécessaire pour savourer le Divers. L'exote doit être doué d'une individualité forte parce que c'est celle-ci qui lui permet de maintenir la distance entre lui et son objet. Selon Segalen, bien qu'écrivains-voyageurs, « les Loti sont mystiquement ivres et inconscients de leur objet, qu'ils mélangent à eux, et auquel ils se mélangent éperdument » (OC I 758). L'exote, par contre, reste « libre vis-à-vis de l'objet qu'il décrit ou ressent, du moins dans cette phase finale, quand il s'en est retiré » (758).

Pendant la période du nouvel impérialisme (1884-1914), l'expansion des colonies européennes et leurs administrations effectuaient l'assimilation des peuples colonisés. Le corollaire de ce mouvement du Même était le rétrécissement des distances, ce qui entraînait la décroissance du Divers. Pour l'exote, préserver les distances était nécessaire pour assurer la possibilité de sentir le Divers. Pour cette raison, Segalen affirme dans ses notes sa résistance au colonialisme :

« L'Exotisme n'est donc pas une adaptation ; il n'est donc pas, non plus, la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle.

Partons donc de cet aveu d'impénétrabilité. Ne nous flattons pas d'assimiler les mœurs, les races, les nations, les autres ; mais au contraire réjouissons-nous de ne le pouvoir jamais, nous réservant ainsi la perdurabilité du plaisir de sentir le Divers » (OC I 751).

Ainsi, Segalen affirme son parti pris en matière d'esthétique et inscrit l'altérité au centre de sa poétique.

La question politique

L'esthétique vis-à-vis de la politique

Segalen entend par le terme « esthétique » une « science à la fois du spectacle, et de la mise en beauté du spectacle », ce qu'il considère comme « le plus merveilleux outil de la connaissance » (OC I 778). Il considère que l'esthétique renforce la beauté du monde, mais il se défend d'adhérer à un esthétisme qui transformera le sujet en « spectateur ». Toutefois,

étant donné qu'il développait sa conception d'esthétique sous l'influence du bovarysme – une théorie du philosophe amateur Jules de Gaultier qui réduisait le sujet à un spectateur du monde – son « esthétique du Divers » adopte le terme esthétique dans le cadre métaphysique du bovarysme seulement pour se libérer de la morale chrétienne, et puis du bovarysme même. Lors de sa réflexion sur le bovarysme, Segalen se tenait à distance de la théorie parce qu'il voulait affirmer le statut du sujet comme participant engagé dans le monde. Or dans le sillage de Jules de Gaultier, Segalen accepte que le monde forme une sorte de « spectacle » entendu comme source de plaisir. Mais il rejette la notion où l'on se limite à le contempler avec un regard désintéressé. Au contraire, l'exotisme de Segalen exige que l'exote prenne parti pour ou contre les éléments de la situation qu'il rencontre, avant de prendre une distance pour savourer la différence entre lui-même et son objet. Sans le parti pris, sans engagement temporaire, il n'y aura pas de sensation d'exotisme.

Jules de Gaultier propose une vision du monde « comme un spectacle » qui permet à Segalen d'échapper à la moralité chrétienne. Suivant Nietzsche et Schopenhauer, le philosophe considère que la croyance en Dieu, de même qu'une métaphysique platonicienne des formes, ne sont que des « mythes » créés par l'homme pour satisfaire sa volonté de savoir : Dieu existe afin que l'on puisse comprendre le monde dans son essence, ce qui entraîne l'univers moral. Cependant, selon la métaphysique de Gaultier, le monde constitue un « système indéfini de relations » qui nous privent de l'accès à l'Être en soi. Nous sommes dans la caverne de Platon, mais il n'y a pas de Formes qui nous permettront d'établir la vérité de notre monde. Selon Jules de Gaultier, ce monde phénoménal en changement perpétuel est illusoire parce qu'il n'y a pas de regard objectif ou externe capable de voir l'ensemble des relations qui forment le « spectacle prodigieux du monde ». Ainsi, chaque personne vit et observe dans ce monde, sans être capable de savoir la réalité absolue. Selon Jules de Gaultier, ce monde est réglé par le principe bovarique, selon lequel l'on est voué à « se concevoir autre que l'on est » à cause d'un manque de perspective objective qui nourrit des idées fausses que l'on a de soi-même. (OC I 499). L'homme est donc privé d'accès à la réalité (l'Être) et se trouve condamné au monde phénoménal d'apparences (l'Étant). Dans cette optique, la seule attitude à adopter est, selon de Gaultier, le regard désintéressé du spectateur qui s'amuse au cœur du spectacle même.

Bien que Segalen oscille dans sa réflexion sur le bovarysme, lors de son cheminement vers son esthétique du Divers, il transforme la formule de Jules de Gaultier en « le pouvoir de concevoir autre » (OC I 749). Comme Per Buvic le constate :

« L'exotisme n'est désirable, en tant qu'il privilégie la découverte continue, que pour un nombre limité d'élus. Le bovarysme, au contraire, est une faculté innée, universelle : chaque individu conçoit nécessairement toutes les choses et tous les êtres, y compris lui-

même, autres qu'ils ne sont. Cette divergence entre exotisme et bovarysme se confirme tout au long des fragments de l'essai sur l'exotisme » (Segalen et Gaultier 286).

Ce changement, qui souligne la différence entre une idée fautive de soi vis-à-vis de la réalité objective qui reste hors d'atteinte, et la capacité de « concevoir autre » chez certains individus, constitue une rupture véritable. Pour Segalen, en ressentant le Divers, le sujet est capable de dépasser les limites de l'Étant, et de percevoir à jour sa conception du Moi et du monde. Il peut l'imaginer d'un autre point de vue afin de la voir comme erronée ou exagérée. Le choc du Divers ressent de la rencontre avec l'Être, ce qui renouvelle l'Étant. Or Segalen ne refuse pas au sujet la capacité de percevoir la réalité objective, de sorte que l'on n'est jamais simplement un « spectateur » dans un monde illusoire. Au contraire, il rejette la notion d'être spectateur en faveur d'une esthétique qui exige « le parti pris » de l'individu lors de sa rencontre avec le monde. Il est nécessaire d'épouser une partie de l'autre pour en reconnaître la partie d'elle qui reste inconnue et d'où surgit la sensation du Divers. Si, écrit-il dans ses notes pour *Essai sur l'Exotisme*, « le spectateur n'aura d'inclinaison ni pour l'une ni pour l'autre », l'exotisme « ne surgira pas » (OC I 768). Son adaptation du bovarysme confirma sa conception de l'esthétique comme un art de vivre qui s'oppose à l'esthétisme détaché.

La nécessité de prendre parti nous informe aussi sur la motivation politique de Segalen. D'une part, il adopte un point de vue dans ses romans qui remet en question l'évangélisation en Polynésie, de même que les valeurs républicaines en Chine. D'autre part, cette résistance à l'influence occidentale n'était pas fondée sur une politique « anticoloniale » mais signale une prise de position « esthétique ». Or Segalen cherchait à soutenir les distances dans le monde, y compris ses inégalités, parce qu'il considère que l'exote se trouve au centre d'un monde dont la diversité se décroissait sous l'influence de l'expansion coloniale et de l'avancement technologique. En 1917, Segalen fait une esquisse du problème dans ses notes pour *Essai sur l'exotisme* :

« Les moyens d'Usure de L'Exotisme à la surface du Globe : tout ce qu'on appelle Progrès. Lois de la Physique appliquée ; voyages mécaniques confrontant les peuples et – horreur ! – les mêlant, les mélangeant sans les faire se battre. L'usure indéniable des Religions. Ou sont les martyrs ? (...) Ou est le mystère ? – Où sont les distances ? » (OC I 775).

Pour Segalen, même en 1917 lors de la Première Guerre mondiale, les exotes étaient censés lutter contre le Progrès, les forces entropiques qui menaçaient le Divers : « Le Divers décroît. Là est le grand danger terrestre. C'est donc contre cette déchéance qu'il faut lutter, se battre, mourir peut-être avec beauté » (OC I 775).

Pour Segalen, la dégradation du Divers était un phénomène naturel qui pouvait être expliqué par la théorie de l'Entropie : en marge de ses notes en 1911, il écrit :

« Il y a une formule terrible, venue je ne sais plus d'où : « L'entropie de l'Univers tend vers un maximum ». Ceci a pesé sur ma jeunesse, mon adolescence, mon éveil.

L'Entropie, c'est la somme de toutes les forces internes, non différenciées, toutes les forces statiques, toutes les forces basses de l'énergie. Je ne sais pas si les actuels soubresauts de la pensée le démentent ou le confirment, mais je me représente l'Entropie comme un monstre plus terrible que le Néant. Le néant est de glace et de froid.

L'Entropie est tiède. Le néant est peut-être diamantin. L'Entropie est pâteuse. Une pâte tiède » (OC I 766).

Habitant un monde aux prises avec des forces entropiques, l'exote devient une figure héroïque qui cherche à s'exalter dans le Divers, une sensation qui était menacée par l'expansion du Même.

Dans cette optique, la quête de l'exote consiste en la préservation de la différence dans le monde, de même que sa création dans son œuvre. Sa tâche est donc de réaliser sa « vision du monde » dans son œuvre afin de la partager avec son cercle. Ce partage devrait susciter la sensation du Divers chez ses lecteurs. Pour cette raison, Segalen justifie son esthétique du Divers ainsi :

« Si je place l'Exotisme au centre de ma vision du monde, si je me complais à le chercher, à l'exalter, à le fabriquer lorsque je ne le trouve pas ; à l'indiquer à ceux qui en sont dignes et l'épient – à ceux qui en sont dignes et ne le soupçonnaient pas – ce n'est point comme unique ressort d'esthétique, mais comme la Loi fondamentale de l'Intensité de la *Sensation*, de l'exaltation du Sentir, donc de vivre » (OC I 774).

L'œuvre poétique

En rentrant de son premier poste en Polynésie en octobre 1904, Segalen eut l'idée d'écrire un essai sur l'exotisme. Ayant joui de la sensation du Divers pendant son séjour, son exotisme fut fondé sur son expérience personnelle. Mais, si le point de départ de l'exotisme est l'expérience de la sensation, la suite sera sa mise en fiction dans l'œuvre d'art. Or, dans sa description des « exotes » Segalen les définit comme ceux qui « reconnaîtront, sous la trahison froide ou sèche des phrases et des mots, ces inoubliables sursauts donnés par des moments tels que j'ai dit : le moment d'exotisme » (OC I 750). L'œuvre segalienne traduit l'expérience de la sensation du Divers à certains *lecteurs* qui sont prédisposés à la ressentir. Ainsi,

l'exotisme passe de la vie à la poétique, du réel à l'imaginaire, de l'artiste à son cercle privilégié.

Conçue comme un art de vivre, l'esthétique du Divers englobe le voyage entrepris dans la recherche de la sensation de l'exotisme, et la création d'une œuvre qui va transmettre le souvenir de cette sensation à son lecteur. Segalen considère le « transfert instantané, constant » de sa « vision du monde » chez son lecteur comme la réussite la plus complète d'un texte, qui représente une réussite à un niveau supérieur. Outre ce projet esthétique, pour Segalen, l'exote devrait lutter contre les forces entropiques qui l'entouraient à l'époque. L'exote est donc conçu comme le champion du Divers contre le Même. Son esthétique comprend ainsi une dimension véritablement héroïque.

Malgré sa passion pour la cause du Divers, Segalen était pessimiste vers la fin de sa vie. En 1917, dans ses notes pour son *Essai sur l'exotisme* il envisage ses exotes comme des figures tragiques :

« Le Divers décroît. Là est le grand danger terrestre. C'est donc contre cette déchéance qu'il faut lutter, se battre – mourir peut-être – avec beauté. Les poètes, les visionnaires mènent toujours ce combat, soit au plus profond d'eux-mêmes, soit – et je le propose – contre les murs de la Connaissance : Espace et Temps, Loi et Causalité. Contre les limites de la Connaissance » (OC I 775).

Dans cet extrait, Segalen note deux choses importantes. D'une part, il souligne que ce sont les poètes et les visionnaires qui doivent mener ce combat contre la Connaissance et, d'autre part, il constate qu'ils le mènent déjà « au plus profond d'eux-mêmes ». C'est-à-dire, par la création de leur œuvre, les poètes et les visionnaires donnent une réponse au Progrès qui les positionne à l'encontre de l'impérialisme, de l'ethnologie, et du désir de cataloguer le Divers et, ce faisant de le réduire au Même.

À cet égard, Segalen oppose l'état de « clairvoyance » de l'exote au regard qui cherche à clarifier toute situation par l'établissement de la connaissance (OC I 768). Il donne un exemple de ce qu'il entend par ce terme dans un article « *Le Double Rimbaud* » qui paraît dans le *Mercure de France* en 1906. Pour Segalen, Rimbaud montre son génie, et plus précisément, sa clairvoyance, dans *Le Bateau ivre*. Mais ce n'est pas simplement le fait que Rimbaud avait réalisé ce poème sans avoir vu la mer, mais aussi, son sens du sublime que Segalen identifie dans les vers suivants :

« Je sais les cieux crevant en éclairs, et les trombes,

Et les ressacs, les courants ; je sais le soir,

L'Aube exaltée ainsi qu'un peuple de colombes,

Et j'ai vu quelquefois ce que l'homme a cru voir ! »

Dans ces dix derniers mots, tous d'un usage ultra-quotidien, banal, s'inscrit vraiment un frisson d'inconnu. C'est le face à face glorieux avec cet imaginaire absolu dont toute réalité ne semble que le reflet terne ; c'est l'emprise immédiate par autre chose que des frissons de nerfs, de l'immuable, du surhumain. On conçoit la fierté du poète, et la hautaine allure de son affirmation, et ce mépris d'archange mauvais inclus dans l'assurance :

... ce que l'homme a CRU voir...

Lorsque lui, le *voyant*, s'en pénétrait, s'en rassasiait en dépit de l'infirme nature ».

Pour Segalen donc, l'état de clairvoyance est ce qui élève le statut des poètes au-dessus de l'homme quotidien. La clairvoyance, par sa finesse et sa lucidité, devient le signe d'un génie, et une qualité essentielle aux grands artistes. Segalen conclut : « De tels instants divinatoires désignent les poètes essentiels » (OC I 488).

Inspiré par son expérience du réel qui est ponctuée par la sensation de l'exotisme, l'exote traduit sa « vision du monde » dans son œuvre. Sa vision est assurée par sa « clairvoyance » qui s'enracine dans sa capacité à déguster le Divers. Pour cette raison, la vision de l'exote s'oppose à toute vision intéressée, et Segalen inscrit sa vision esthétique dans la lutte contre ce type de vision. Le pouvoir de l'exote consiste en sa capacité à « concevoir Autre » et à réaliser sa « vision du monde » dans son œuvre. Voilà pourquoi, selon Segalen, « L'exotisme n'est pas affaire de romanciers exotiques, mais de grands *artistes* » (OC I 763).

La force et la faiblesse du poète

Les grands artistes et la transcendance

Dans une lettre au poète symboliste Paul-Pierre Roux (1861-1940) connu comme Saint-Pol-Roux (1^{er} novembre 1904), Segalen remarque : « Gauguin s'occupant d'administration coloniale m'a toujours fait l'effet d'un grand oiseau de mer qui s'essaierait, dans une mare, à imiter les canards » (C I 600). L'écho que l'on entend dans cette lettre signale l'influence de Baudelaire sur Segalen. Tout comme l'auteur des *Fleurs du Mal*, Segalen considère que le poète est un « prince des nuées » peu adapté à la vie sociale. Sa conception de l'artiste s'inscrit ainsi dans la tradition romantique du XIX^e siècle.

Dans le poème « L'Albatros », Baudelaire crée l'image essentielle du poète maudit, hué par la foule et dont le génie poétique nuit à son existence terrestre. C'est l'image d'un exilé qui voyage seul, et qui suit néanmoins le navire de la bonne société. Pour Segalen, les « grands artistes » se distinguent par leur poursuite de la beauté et par leur opposition à une vie aisée bourgeoise. Dans un geste héroïque, l'artiste solitaire crée son œuvre en dépit des difficultés associées à l'indépendance. Dans son *Hommage à Gauguin* (1919), en résumant les qualités extraordinaires du peintre, Segalen souligne le dilemme de l'artiste :

« Bon employé, bon époux et, la permission du Seigneur et le tempérament aidant, bientôt quatre ou cinq fois père, Gauguin, par sa vie endiguée à cette époque, sa vie « honorable », pose le problème insistant : l'artiste, aux prises avec la société, doit-il la reconnaître et en jouir économiquement, ou la repousser, ou l'utiliser en partie afin de vivre juste assez pour une œuvre mitigée, ou encore... Problème à mille facettes dont l'issue est en avant tout affaire de santé, de hasards, d'héritage, problème que les générations précédentes résolurent en partis pris opposés : soit le bohème jouant de son art, s'accouplant au gré de ses ivresses et mourant extatique ou désespéré ; ou bien l'autre, qu'un séparatisme avisé protège et nourrit. Les actes répétés quotidiennement qui valurent à Joris-Karl Huysmans, fonctionnaire, de l'avancement et une retraite à la fin de ses jours, doivent être excusés pour avoir permis à l'artiste une parfaite liberté d'art » (V. Segalen, *Premiers écrits sur l'art* (Gauguin, Moreau, Sculpture) 81).

Pour Segalen, le dilemme de l'artiste se trouve dans sa relation à la société bourgeoise et au monde matérialiste. C'est une question aussi philosophique que pratique en ce qu'elle pose le problème de comment vivre en tant qu'artiste, c'est-à-dire comment créer une œuvre qui n'est pas mitigée par les exigences de la vie sociale.

Pour Segalen, que l'on soit bohème ou ascète, l'exil et le sacrifice de l'artiste assurent sa liberté et donc l'authenticité de son œuvre. Les « grands artistes » sont donc ceux qui se montrent capables de puiser dans leur génie tout en assurant leur indépendance. Ainsi Segalen conclut :

« Bien mieux que la division des couleurs, Pissarro avait d'abord enseigné à Gauguin comment on échappe à la famille, à la fatalité de marchand ou d'homme d'argent, d'homme payé ou payant, d'homme à bilan, d'homme à tout faire, comment l'on n'est pas commerçant » (83).

Enfin, pour Segalen, « les grands artistes » sont des exotes qui sont doués d'une clairvoyance et d'une individualité forte qui leurs permettent de ressentir la sensation de l'exotisme et de la traduire dans leurs œuvres. Ce génie les sépare de la bonne société et les

oppose à tout ce que l'on appelle Progrès. L'esthétique du Divers signifie un art de vivre seulement pour les élus capables de jouir de la différence et de partir dans la recherche d'une rencontre avec l'Autre. Cependant, cet art de vivre implique une lutte au plus profond de soi-même qui naît de l'acte poétique et de la création d'une œuvre.

Ce combat pour réaliser l'œuvre, ce désir de se perdre dans un élan poétique vers l'originalité exige, selon Segalen, de l'exil et du sacrifice pour assurer une transcendance du Moi qui devient la marque de l'authenticité. Segalen remarque dans une lettre (24 mars 1901) à son ami Charles Guibier :

« De plus en plus, mon critérium en art se spécialise, se cristallise autour de ce pivot : la *Sensation*. Pas d'écoles, pas de « principes », pas de normes, mais l'éveil, par tous les moyens possibles, en l'âme de l'auditeur, de la Sensation-Idee conçue par le créateur » (C I 313).

Segalen rêve d'une communication immédiate entre l'artiste et le spectateur à travers l'œuvre. Ce rêve est manifeste dans la sensation qu'il éprouve en l'écoutant, le regardant. Pour Segalen, cette sensation est la marque de l'authenticité de son créateur et de l'œuvre. C'est une forme d'authenticité qui peut exister, aussi, entre des vrais amis. Même si Segalen tient que l'ancre du Soi n'est jamais accessible à l'Autre, il décrit des relations amicales où les deux amis partagent leurs idées qui sont immédiatement saisies par l'autre. Cette relation suscite la sensation d'authenticité. Pour Segalen, cette notion d'authenticité se mêle avec la sensation du Divers qui, elle aussi, provoque une reconnaissance de la différence entre le Moi et l'Autre, ce qui crée une intense vision du monde comme une mosaïque où chaque partie devient visible en sa différence.

L'exote et la quête du Divers

En 1909, Segalen eut l'idée d'écrire un essai sur lui-même. En se servant de son journal qu'il tenait depuis son adolescence comme point de départ il note, en 1915, que son texte à venir allait être marqué par « la simplicité et la droiture d'une série répétée de naissances, de constatations, de reconnaissances » (OC I 86). Au lieu d'écrire une autobiographie, Segalen envisage un texte de forme originale sans « exemple littéraire à suivre », ni de « précurseurs à décrier ou à imiter » (86). Il considérait le roman, mais pas sérieusement, et choisit enfin l'essai. Dans une note pour son *Essai sur soi-même*, il décrit sa vie comme la découverte progressive du monde :

« Si je dois jamais écrire l'histoire de ma vie (j'en vois déjà des fragments, des éclats,) que ce soit sous le roman d'un poussin ouvrant son œil au sortir de la coque, et décollant

d'abord ce qui n'est pas lui ; puis décrivant comme il la voit la coque extérieure cosmique, et puis cassant à son tour cette coque. Le roman d'un œil embryonnaire puis né, aux prises avec le spectacle, aux prises avec la connaissance, des erreurs fécondes, puis des erreurs lourdes. Puis la clairvoyance, non pas destructrice de la vie » (86).

Cette métaphore expose un être en devenir qui avance par une série de dépassements. Pour Segalen, la transcendance ne consiste donc pas en la reconnaissance de Dieu ou de l'Absolu, mais en le dépassement du moi qui constituera une révolution continue, d'autant plus nécessaire que, selon Segalen, « Toute naissance renouvelle, par définition, le monde autour de soi » (86). La rencontre avec le Divers est ce qui permet le dépassement du Moi, et par-là, le renouvellement du monde autour de soi. L'exotisme oriente donc la vie de l'exote qui se conçoit au centre d'une quête du Divers.

Dans cette perspective, le discontinu du Moi est fondé sur l'unité du Soi. Or il existe pour Segalen un *je* essentiel – le soi - qui sous-tend une série discontinue des « moi » : « C'est pourquoi la naissance ne sera pas une, mais répétée » note-t-il (87). Les naissances successives existent sur un fond unique. L'exotisme est ainsi révélé comme une quête de la transcendance conçue comme l'épanouissement personnel qui résulte dans le renouvellement de soi.

Cette philosophie du sujet livre à Segalen une autre source d'exotisme : la distance entre deux incarnations du Soi : le Moi et son Autre. Dans son cahier de récits *Imaginaires* qu'il composa lors de son premier voyage en Chine, il esquisse un récit qui s'appelle *Moi et Moi*, dans lequel deux de ses « Moi » se rencontrent. Segalen souligne l'impossibilité que le Moi plus expérimenté puisse influencer son incarnation plus jeune. L'écart entre les rêves du jeune et le vécu de son Moi futur provoque un sentiment de « profond dégoût » chez le jeune qui ignore désormais les conseils de l'Autre (OC I 820). Plus tard à la fin d'*Équipée*, à partir d'une expérience réelle d'autoscopie vécue en Chine, Segalen décrit sa rencontre avec une figure spectrale qui aurait pu être une version plus jeune de lui-même :

« Nous nous sommes trouvés (doucement) face à face ; l'Autre, comme s'il me barrait silencieusement le chemin prolongé en dehors de moi, malgré moi... j'avais eu *le moment* d'en recueillir toute la présence, et surtout de le reconnaître : l'Autre était moi, de seize à vingt ans » (OC II 312-313).

Dans cet épisode, Segalen souligne encore l'impossibilité de la communication entre les deux Moi, et se contente de décrire l'attitude généreuse du Moi plus âgé envers son autre. Son regard tolérant est reconnaissant de la limite infranchissable – l'altérité – qui les sépare, même s'il est certain de reconnaître l'Autre comme lui-même. Sous-tendant la poétique de Segalen, il y a donc une progression linéaire du temps qui suppose le discontinu comme une série de moments qui renferment le Moi dans son temps. Par contre, Segalen suppose aussi qu'il y ait

des rencontres entre les moments qu'il qualifie de « mystérieux ». La progression linéaire du temps n'empêche donc pas des instances mystérieuses où on revient en arrière, on retrouve le passé où on croit l'avoir vu. La sensation du « déjà vécu » et d'autres moments insolites forme l'objet de son *Essai sur le Mystérieux* qu'il écrivit en 1909.

Cet arrière-plan philosophique montre que Segalen limite son idée de la transcendance à la renaissance du Moi dans un monde sans Salut. Dans cette optique, le Divers signifie tantôt le monde renouvelé par la naissance du Moi, tantôt l'élément du monde qui pousse l'individu vers la transcendance qui sera reconnaissable par « le choc inoubliable du Divers » que le sujet ressent.

Parce que le sujet ne saura pas combler cette distance entre le Soi et ses « Moi », Segalen conclut dans son *Essai sur l'Exotisme* que cette distance – l'altérité – au cœur de l'être, entre le Moi et le Soi, est une fissure qui fonctionne comme une source de vitalité. Pour l'exote, l'impossibilité de savoir définitivement qui on est réserve la possibilité d'aller au-delà du Moi pour renouveler son Être. L'altérité devient ainsi la possibilité irréductible de la transcendance. L'esthétique du Divers, conçue comme la quête du Divers, est la porte qui mène au chemin d'une transcendance particulière qui renouvelle l'expérience du monde de l'exote. Pour Segalen, cette transcendance constitue l'Exotisme essentiel :

« La Notion choisie, le sentiment du Divers, l'attitude spéciale du sujet pour l'objet ayant englobé toute pensée, l'être pensant (toujours selon un mécanisme hindou) se retrouve face à face avec lui-même. Voici l'Exotisme Universel, l'Exotisme Essentiel. Mais ici encore, de par la loi du bovarysme, il ne peut se concevoir autre qu'il n'est. *Et il se réjouit dans sa diversité* » (OC I 781).

Cet arrière-plan philosophique informe sa poétique de sorte qu'il tâchait d'en faire son Évangile. Dans une ébauche pour un essai, « *La Philosophie dans la Vie* » Segalen s'interroge sur la possibilité qu'un poète puisse orienter sa vie selon ses pulsions créatives. Provoqué par le discours de Jules de Gaultier qui lui avait avoué que sa philosophie n'était qu'un jeu d'esprit et que dans sa vie propre, il s'orientait dans un mélange de ses instincts et de la raison, Segalen s'indigne de l'idée que la philosophie soit « une organisation particulière, indépendante, et qui fonctionne d'elle-même » (OC I 828). Le poète préfère « les croyants » aux philosophes, car ces derniers ne semblent pas avoir vécu leurs philosophies. Alors, il se pose la question :

« Et les Littérateurs, les Poètes ? Ce qu'ils ont dit sous la poussée d'une émotion intérieure peut-il provoquer des nouvelles éclosions en eux ? Certainement ! Cela peut-il servir désormais de voie directrice ? Pourquoi pas ? » (OC I 828).

Pour Segalen, l'esthétique devient donc une question de philosophie engagée dont il se sert pour diriger sa vie. C'est la poursuite de la sensation du Divers et la création de son œuvre qui deviennent sa façon de s'exalter dans la vie, c'est-à-dire, de vivre de manière authentique.

Le parti pris du poète

La figure du poète

Médecin de la Marine, romancier, essayiste, critique d'art, voyageur et archéologue, Segalen fut surtout poète. Par la création de son œuvre et dans sa poursuite du « Divers », il se voulait « exote », un voyageur-né qu'il considère comme un grand artiste. De son vivant, il menait une vie dominée par ses voyages en Polynésie et en Chine, et par la création d'une œuvre qui incarne son « esthétique du Divers ». Et pourtant, ses textes s'inspirent autant de ses voyages que de ses connaissances livresques. Réalisés à distance et avec l'avantage d'un certain recul, l'œuvre de Segalen a été écrite à travers le va et le vient qui caractérise sa relation avec l'Autre. Il s'immerge dans l'altérité avant de s'en retirer, prenant un certain temps pour évaluer la distance entre lui et l'Autre. C'est une pratique qui assure et limite l'influence de l'Autre sur son œuvre et sur lui-même. Segalen protège, ainsi, son indépendance et celle de son œuvre. Cette pratique stimule aussi la dimension intertextuelle de l'œuvre parce qu'avec le temps qui passe, les textes de Segalen porte une influence l'un sur l'autre. A l'intérieur d'une œuvre qui s'inspire de l'altérité et du voyage, une imaginaire centralisée se révèle. La structure d'une diversité apparente repose sur l'unité à son fond, et d'un certain égard, sa source : la figure de l'exote ou Segalen lui-même.

Segalen s'intéressa au peuple maori avant d'arriver à Tahiti, et même s'il avait eu l'idée d'écrire *Les Immémoriaux* un mois après son arrivée en Polynésie, en février 1903, la plus grande partie du texte fut écrite après son retour à Brest entre 1905 et 1906, avant d'être publié en septembre 1907. Ainsi, Segalen laissa mûrir ses idées sous l'influence mutuelle d'autres manuscrits. Il travaillait minutieusement sur la forme et le fond de ses textes qui sont souvent aussi scientifiques dans leur contenu que littéraires dans leur style. Cette approche a résulté dans la création d'une œuvre complexe dont les textes se sont imbriqués l'un l'autre.

Par exemple, le roman *Les Immémoriaux* naquit de son poste naval en Polynésie de janvier 1903 jusqu'en septembre 1904. Écrit sous l'influence de l'œuvre de Gauguin, *Les Immémoriaux* met en scène l'évangélisation de Tahiti au début du XIX^e siècle. Par la suite, Segalen envisagea un autre roman à partir de mars 1907, *Le Maître-du-Jour*. Pour ce récit, il invente un personnage qui aurait pu être « l'artiste que Gauguin rêvait d'être ». Le récit se déroule au début du XX^e siècle, ce qui permit à Segalen de mélanger ses propres expériences aux Marquises avec celles du peintre éponyme. Le point de départ du roman est la condition

déchue du peuple maori décrite à la fin *des Immémoriaux*. Or, à partir de sa conclusion dans son premier roman, il reprend les axes de sa réflexion sur la Polynésie avec un décalage d'une soixantaine d'années. *Les Immémoriaux* et *Le Maître-du-Jour* forment, ainsi, une réflexion approfondie sur l'état de la société maorie sous l'influence du christianisme, voire une polémique nietzschéenne contre les effets de l'évangélisation, suivie par une recherche pessimiste sur la possibilité qu'un exote comme Gauguin aurait pu faire revivre la culture perdue. Ces deux textes forment le cœur romanesque de son « cycle polynésien », un regroupement de textes par Henri Bouillier qui organise les œuvres complètes publié chez Robert Laffont en 1995. Ce « cycle polynésien » comprend son journal tenu lors de son voyage, quelques récits, et ses articles sur Gauguin et sur la culture polynésienne, dite « maorie » à l'époque.

Ses notes pour son *Essai sur l'Exotisme* font partie de ce cycle polynésien, mais le cycle ne se limite pas à la période où il était affecté sur *la Durance*, en Océanie. Au contraire, Segalen travaillait encore sur *Le Maître-du-Jour* en 1914 quand, habitant une maison dans le quartier tartare de Pékin, il demanda à son épouse Yvonne de lui apporter sa copie du manuscrit toujours inachevé (Premiers écrits sur l'art (Gauguin, Moreau, Sculpture) 294). Segalen rêvait toujours de retourner aux Marquises pour écrire son roman dans des conditions telles que Gauguin avait connues, mais ce projet ne sera jamais réalisé. Deux ans plus tard, en 1916, il reprit son texte de nouveau lorsqu'il préparait son article « *Hommage à Gauguin* » pour l'ami du peintre, Georges-Daniel de Monfreid, lequel fut publié en 1919 comme préface à leur correspondance. En octobre 1917, malgré l'état inachevé de ses textes, son « cycle polynésien » suscita l'idée de reformuler le drame de l'évangélisation dans le contexte de sa terre natale. Autre texte qui restera à l'état du « germe », *Les Immémoriaux bretons* souligne l'importance de l'intertextualité qui caractérise sa poétique. Elle signale, aussi, l'entrelacement des ailleurs et des autrefois à son centre, la souche bretonne.

Cette dimension intertextuelle reste une qualité qui peut prêter à confusion pour le lecteur non initié à l'œuvre de Segalen. D'une part, l'œuvre semble porter le visage du Divers car ses textes « exotiques » sont inspirés par son auteur qui parcourait le monde en incorporant des éléments des anciennes cultures en Polynésie, en Inde, et en Chine impériale. D'autre part, Segalen revient sur les mêmes thèmes, en se servant de techniques semblables qui renforcent les racines de son esthétique, la sensation du Divers et la figure de l'exote.

Comme le remarque Noël Cordonier « son œuvre a toujours insisté sur le fait que les différences ne peuvent pas se dessiner sans un fond d'unité qui les révèle... » (Victor Segalen L'Expérience de l'oeuvre Paris 11). Donc, en dépit d'une diversité apparente, Segalen a écrit une œuvre qui était de plus en plus orientée par la sensation du Divers qu'il envisageait moins comme une distraction et une source de plaisir, que comme un élément qui permettrait la

transcendance de l'exote. Or, si l'œuvre de Segalen nous présente un visage dont la complexité et la diversité restent étonnantes, ce sont les mêmes qualités qui masquent l'unité profonde de l'œuvre. Ce fond caché constitue la trame qui soutient le discontinu apparent de ses textes. Mais en nous penchant sur l'unité de l'œuvre – au lieu de s'étonner de sa diversité – nous constatons que l'œuvre s'oriente autour de la figure du poète : l'exote. Dans cette perspective, ses romans – *Les Immémoriaux*, *Le Maître-du-Jour*, *René Leys* et *Le Fils du Ciel* – de même que ses drames – *Siddhârtha* et *Orphée-Roi* – figurent des protagonistes qui sont tous « poètes » dans le sens qu'ils sont capables de faire « l'acte créateur ». Pour définir cette idée de l'« acte poétique », nous nous appuyons sur une définition élaborée par le poète et lecteur de Segalen, Pierre-Jean Jouve.

Dans son *Apologie du poète* (1948), Jouve propose que « la Poésie est un langage pour ainsi dire magnétisé, porteur d'une charge, et différent essentiellement du langage parlé, voire même de la prose écrite ». Ce qui distingue le langage poétique de la langue prosaïque est le fait que « par ce langage doit se produire l'unité au plus au haut degré entre la pensée et la parole, entre le sens et le signe, entre une résultante de toutes les masses psychiques en mouvement et le déroulement agréable des syllabes » (11). Jouve propose, ainsi, une forme linguistique qui est irréductiblement authentique et belle. Cette « Poésie » s'enracine dans son unité (relation interne) et dans son harmonie (relation externe) avec le contexte qui l'entoure au moment même de sa production :

« Si l'on pense que les formules de "l'unité" varient avec les styles des époques, et changent avec les langues nationales, et que cette unicité étroite demeure essentielle à travers tout, on est conduit à former la notion d'un *acte poétique* à peu près identique partout, intimement lié à la création, que je décrirais volontiers comme un double rapt, un double coup de griffe posé sur le rêve intérieur et sur la langue – chacune des victimes aidant l'autre – ou encore chacune paralysant l'autre. Cet acte poétique n'est pas seul ; il est engendré, et à son tour il engendre. En même temps, par le poème quelque chose a été faite » (12).

Dans cette perspective, nous insistons sur le fait que, même si Segalen est attentif à la spécificité culturelle de ses poètes, tous ces personnages sont des poètes capables de faire l'acte poétique selon la définition de Jouve, une qualité qui les regroupe dans une catégorie fondamentale qui sous-tend la diversité des poètes qui peuplent l'œuvre. Jouve continue :

« Littré nous donne, pour l'étymologie du mot poème : ' Latin, *poema*, du grec *ποιημα*, de *ποιεω*, faire : la chose faite (par excellence)'. Cette chose faite par excellence peut passer d'une mode dans le suivant, et d'une culture dans une autre culture, selon le

mouvement perpétuel de la société, sans perdre : 1) son pouvoir de création, 2) sa relativité harmonieuse à l'ensemble » (12).

Ces poètes appartiennent à des contextes historiques, mythiques et culturels différents mais bien précis. Dans chaque cas, ils déterminent la position vis-à-vis de la société que ses protagonistes occupent. Mais force est de constater que Segalen situe ces personnages dans un scénario familial qui se répète, à savoir, celui où les poètes se retrouvent au milieu d'une révolution qui marque le point de non-retour dans l'évolution de leur société. Ainsi, ils habitent un monde avant et après qu'il soit révolu, ce qui leur pose des dilemmes concernant leur relation à ce nouveau monde. Segalen accentue ainsi l'intensité de la transformation sociale qu'il met en scène, parce qu'en situant ses protagonistes au centre du bouleversement, il se permet d'exposer leur angoisse intérieure face à la transformation de l'ordre social.

Dans le « cycle polynésien », *Les Immémoriaux* met en scène l'évangélisation de l'Océanie, et les protagonistes sont les *Haèré-po* ou Récitants de l'ordre païen. Dans *Le Maître-du-Jouir*, le protagoniste est un voyageur sur les pas de Gauguin à Hiva Oa, cet avatar de Segalen lui-même recompose les événements dans la vie du peintre qui avait cherché à faire revivre l'ancien culte païen par le pouvoir de son art. Segalen imagine une révolution menée par une figure inspirée de Gauguin. Le texte expose le début et la fin de cette expérience qui, néanmoins, échoue.

Dans le « cycle chinois », *René Leys* figure la fin de la Chine dynastique et l'avènement de la Chine républicaine en 1911. Les protagonistes sont des étrangers vivant à Pékin qui cherchent à pénétrer dans la vérité d'une Chine impériale qui est en train de disparaître. *Le Fils du Ciel* cerne le règne de Kouang-Siu (1895-1908), y compris le moment, en 1900, où la dynastie Qing a perdu son pouvoir par rapport aux sept puissances étrangères suite aux événements des Boxers. Bien qu'inscrit dans le mode, à l'époque, des romans concernant les événements des Boxers, *Le Fils du Ciel* interprète la chute politique de la Chine impériale comme l'effondrement personnel de l'empereur qui vit le drame comme crise existentielle, mais qui reconnaît aussi que la crise risque de mettre fin à la Chine impériale.

Malgré une diversité apparente, donc, Segalen situe ses personnages aux moments historiques qui se ressemblent en ce que tous fonctionnent comme le point tournant dans l'histoire d'une société. Il dessine, ainsi, une vision du moment décisif dans le destin d'un peuple, et dans le cas de *René Leys*, du monde chinois autant que de l'imaginaire occidental de la Chine. Ce moment dynamique et révolutionnaire constitue l'arrière-plan préféré de Segalen, devant lequel il met en scène la figure du poète dans ses guises différentes. La diversité de l'œuvre n'est donc pas écrite au hasard, mais est composée des lieux communs de l'exotisme à la fin du XIX^e siècle – la Polynésie, l'Inde, la Chine – et des structures du double qui permet à

Segalen de faire des effets de contraste et de comparaison entre des poètes authentiques (exotes) et leur doubles inauthentiques (pseudo-exotes).

Dans cette perspective, les quatre romans et les deux drames peuvent être lus comme trois paires : *Les Immémoriaux* et *Le Maître-du-Jouir*, *René Leys* et *Le Fils du Ciel*, *Siddhârtha* et *Orphée-Roi*. Dans le cas des romans, Segalen explore un seul moment historique et ses conséquences à partir de deux points de vue différents. Toutefois, il exploite le double regard seulement pour mieux cerner la problématique qui lui est fondamentale : la quête du poète. Pour cette raison, dans ses drames, Segalen explore des mythes d'origine, du bouddhisme et de l'Hindouisme, toute en menant une réflexion sur le culte de la Poésie.

Dans cette optique, *Siddhârtha* et *Orphée* forment une interrogation approfondie du rapport entre le sacré et la profane, entre la figure du poète entendu comme un prophète et son idéal, l'exote, qui se définit par son refus nietzschéen de toute forme de renoncement. Et pourtant, malgré l'intensité de ce regard sur le monde et la situation du poète, l'affirmation de l'élan vitaliste nietzschéen ne marque pas la fin de l'évolution de l'esthétique de Segalen. A partir de sa décision de se former en langue chinoise et son premier voyage en Chine, le poète ajouta un dernier aspect à son œuvre, lequel porte sur la figure du poète et signale le délaissement, par Segalen, de la littérature pour la poésie.

La prise de position poétique

L'exote peut être entendu comme un écrivain-voyageur qui profite de ses voyages et de connaissances ethnologiques ou érudites pour créer ses récits et ses drames. Dans ces textes romanesques et dramatiques, Segalen met en scène des mondes qui sont reconnaissables pour ses lecteurs. Même en dépit de ses innovations formelles qu'il apporte sur la voix narrative ou la perspective du narrateur, ses textes restent attachés à la tâche de faire voir un monde, dont l'aspect symbolique reste important. Cependant, à partir de son premier voyage en Chine, Segalen, sous l'influence de Claudel et dans le sillage de Mallarmé, chercha des formes nouvelles et des descriptions puissantes qui pourraient nourrir sa vision de la Chine.

Cette vision essentiellement poétique manifeste le délaissement par Segalen du devoir encombrant de la représentation du réel. La fonction mimétique du roman, du récit de voyage ou même du poème avait été vécue par Segalen comme une entrave, et lors de sa rencontre avec la Chine, il décide de s'en libérer. Dans un élan allégorique qui transforme l'Empire du Milieu en son Empire du Moi, Segalen adopta une nouvelle prise de position esthétique qui situe la clairvoyance du poète dans une relation conflictuelle avec le regard intéressé du fonctionnaire, avec le point de vue restreint au reportage du journaliste, et avec l'œil classificateur du sinologue. Segalen érige, ainsi, son parti pris pour le poète, et cela faisant, introduit un niveau de complexité supplémentaire à son œuvre.

En adoptant cette position, Segalen se montre lucide face au discours occidental sur l'Extrême-Orient, et candide dans sa critique de ses contemporains. Il se positionne entre un regard fantaisiste de la chinoiserie, et le regard scientifique d'un orientalisme érudit et dans ses formes vulgarisées. Bien entendu, sa vision de la Chine porte la figure de l'exote à son centre, mais cette fois, la voix de l'Empereur que Segalen emploie dans sa poétique, et les figures du poète qu'il crée se confondent librement avec son Moi. Ainsi, dans *Stèles*, Segalen emprunte la voix de l'Empereur, dans *Equipée* il parle comme lui-même mais dans un terrain qui brouille tous les rapports au réel et dont le point tournant du récit figure sa rencontre avec lui-même, un moi de son passé. Dans *Peintures* il se revête de la guise d'un bonimenteur, mais la voix interpelle son lecteur, le transformant en son complice, celle qui serait capable de voir ses « peintures parlées ».

Cette dernière étape dans l'évolution de l'exotisme de Segalen l'éloigne de ses proches. D'une part, la qualité de *Stèles* fut reconnu par ceux qui l'ont reçu, mais *Peintures* semblait trop inactuelle lors de sa publication en 1916, et son ami Jean Lartigue n'apprécia plus cette vision de la Chine qui exploite leur voyage réel au profit d'une poétique qui se révèle trop distante de leur expérience. Si, son compagnon de voyage, Augusto Gilbert de Voisins se retrouvait sur le mauvais côté de cette opposition que Segalen avait créé entre la poésie et la littérature, Lartigue, pour sa part, critiqua *Equipée* et cela faisant, exprima ses doutes en ce concerne la nouvelle étape franchie dans l'esthétique de son ami.

Cet écart entre Segalen et ses proches suscite un conflit qui radicalise le poète, dont l'esthétique du Divers avait été remise en question. Segalen devait faire face au fait que sa quête du Divers semblait se réaliser au dépens de ses relations avec ses amis les plus proches. A l'image d'Orphée, donc, l'exote qui se veut triomphant dans la création de son œuvre se rend compte du fait que sa quête se transforme en exil, et qu'il se retrouve seul avec son génie et ses angoisses. Face à cette situation vécue, Segalen examine la situation du poète dans ses textes – *Le Fils du Ciel*, *Le Maître-du-Jour* et *Thibet*. Ces textes qui trouble la distinction entre littérature et poésie restent inachevés, mais ils sont suffisamment complets pour nous donnent une image d'un exote qui s'imagine comme un héros tragique, mais qui, vu par ses amis les plus proches, semble être parti sur des pistes illusoires et destructrices.

L'accueil exceptionnel de l'œuvre

Plusieurs courants dans la critique

Quand Segalen disparut entre le 21 et le 23 mai 1919, pas plus d'« une poignée d'admirateurs connaissaient seuls son existence » (Dollé 9). Il n'est pas difficile d'imaginer que son œuvre dont la plus grande partie restait « en chantier » allait glisser vers l'oubli par la

suite. Malgré une tentative menée par sa femme et son ami Jean Lartigue, la parution en 1922 chez Georges Crès d'*Orphée-Roi* et puis de *René Leys* ne trouva pas de grand public, ainsi qu'un texte scientifique *Mission archéologique en Chine* chez Paul Geuthner en 1924 et une première édition d'*Equipée* réalisée chez Plon en 1929.

L'œuvre du poète était bel et bien dans l'oubli en 1936 quand, comme par un coup de destin, le poète surréaliste belge Norge (Georges Mogin 1898-1990) tomba sur une pile de *Stèles* chez un bouquiniste à Paris. Frappé par son style original, le poète belge acheta le tout afin de les distribuer parmi ses amis. Dans un article louangeur dans *Les Cahiers Blancs*, Norge qualifie Segalen de 'grand poète méconnu' et essaie par la suite de retirer *Stèles* de l'ombre. Il revendique la poétique de Segalen en laissant au deuxième plan son intérêt sinologique ou archéologique :

« Nous découvrons mal la Chine dans les poèmes de Segalen », écrit-il, « mais nous saurons qu'il a trouvé dans cette Chine le terrain propice à son épanouissement personnel » (Norge 140).

Cette découverte par le poète Norge inaugure une tradition dans la critique selon laquelle Segalen deviendra un poète lu par des poètes et pour qui les renseignements sur la Chine seront une considération secondaire. En même temps, dans une autre partie de la critique, l'aspect ethnographique ou scientifique de l'œuvre attira l'attention des océanistes et des sinologues. Or, l'année 1944 marquait le vingt-cinquième anniversaire de la mort de Segalen. Profitant de l'occasion et de la fin de l'occupation de Paris, Jean Loize organisa une exposition de ses textes et de ses lettres. Loize prononça un exposé qui deviendra *De Tahiti au Thibet ou les Escales et le Butin du poète Victor Segalen*. Chez Plon, la même année, Patrick O'Reilly publia *Victor Segalen et l'Océanie*. Dans ce texte, l'océaniste introduit Segalen surtout comme poète, tout en insistant sur l'intérêt et la précision des détails ethnographiques dans *Les Immémoriaux*.

Une décennie plus tard, l'œuvre de Segalen fut découverte par un plus grand public, grâce à la parution chez Meilleur Club du Livre de *Stèles, Peintures, Equipée* en 1955, et celle des *Immémoriaux* dans la collection « Terre Humaine » chez Plon en 1956. A ce moment clé dans la redécouverte de l'œuvre, la publication de *Notes sur l'Exotisme* dans *Le Mercure de France* exposa pour la première fois l'aspect théorique de l'œuvre. A partir de cette période, cinq courants dans la critique se sont établis : le premier visant son œuvre poétique et traitant Segalen comme un grand poète à découvrir. Le deuxième se concentrant sur l'importance des détails ethnographiques ou scientifiques de l'œuvre, y compris ses racines dans le récit de voyage. Le troisième s'occupant de sa réflexion sur l'exotisme et la capacité de ses textes de remettre en question l'ethnocentrisme de son époque, et un quatrième s'intéressant à la valeur

de ses écrits archéologiques. Ces quatre courants forment des axes selon lesquels des spécialistes ont exposés divers éléments des textes, soulignant la relation entre les sources et leur incorporation dans l'œuvre littéraire et poétique, exposant des grands thèmes de l'œuvre – la quête du Divers, le réel et l'imaginaire, le poète et le sacré -, ainsi que l'influence de cette œuvre sur les discours dont il faisait partie. Mais, enfin, il reste un cinquième et dernier courant dans la critique qui vise le poète en tant que l'homme qui cherchait à créer son œuvre et de vivre son esthétique du Divers. Ce courant s'appuie sur les biographies du poète qui se compose aussi des analyses de ses textes littéraires. Ces études adoptent un regard englobant qui situe l'œuvre à l'intérieur de son propre cadre théorique, l'esthétique du Divers. Cette thèse s'inscrit dans ce dernier courant dans la mesure où nos analyses tâchent de prendre en compte le cadre biographique et le cadre théorique du poète. Nous adoptons cette approche parce que ce courant forme la base des études sur l'œuvre de Segalen, et que l'objet de notre recherche, la figure du poète entendue comme l'exote, ne peut être compris en dehors de ces cadres.

Le cadre biographique

En 1961 Henri Bouillier soutint la première thèse sur le poète disparu, ce qui établit l'œuvre comme véritable objet de la critique universitaire. Sa thèse s'organise selon une biographie qui crée un cadre narratif capable d'accommoder tous les inédits parus depuis. En 1991, la biographie par Gilles Manceron renforce ce cadre détaillé. En 1995 Robert Laffont publia les œuvres complètes de Segalen en s'appuyant sur les commentaires qui sont empruntés tels quels de la nouvelle édition (1982) de la thèse. Bouillier joue ainsi un rôle fondamental dans la critique. Son travail s'appuyait notamment sur celui d'Annie Joly-Segalen, la fille du poète, qui avait rassemblé tous les manuscrits et toute la correspondance de son père. Leur travail collaboratif assura la place de cette œuvre dans le panthéon de la littérature française. Enfin, en 1978 son chef d'œuvre fut inclu dans la collection « Poésie » chez Gallimard.

Suite à une période de décolonisation dans le monde francophone, l'exotisme devint l'objet d'une « réhabilitation » pendant les années quatre-vingts. L'intérêt dans les récits de voyages, l'exotisme et le roman colonial, suscita de nombreuses études qui furent nourries par une lecture de l'*Essai sur Exotisme* de Segalen qui avait été publié intégralement chez Fata Morgana en 1978. Comme le remarqua Denise Brahimi à l'époque : « On assiste à une célébration de l' « exote » autour de quelques noms, dont Victor Segalen, providentiellement redécouvert. » (Brahimi 11). Dans les années quatre-vingt-dix l'édition d'un Cahier de l'Herne sous la direction de Christian Doumet et Marie Dollé en 1998 signala l'importance de l'œuvre,

de même que l'attention croissante qu'elle attirait. En 1999-2000, Segalen fut inclus dans le programme pour l'agrégation en lettres.

Bouillier présenta la « Correspondance complète » publiée chez Fayard en 2004. Cette édition regroupe en deux volumes et des repères importants toute la correspondance du poète vers ses proches. Elle marque une étape dans la parution de l'œuvre puisqu'elle a permis la remise en question de l'image établie du poète. La biographie réalisée par Marie Dollé, *Victor Segalen Le Voyageur incertain* (2008) reste l'exemple le plus important de cette remise en question de l'image établie par Bouillier. Toutefois, d'autres lectures par Simon Leys (Pierre Ryckmans), Daniel Rodriguez, Marianne Bourgeois et Etienne Germe font partie de ce mouvement qui nous offre un portrait plus humain du poète, pour ne pas dire plus franc. Là où Bouillier parle d'une disparition mystérieuse par exemple, ces derniers parlent d'un suicide.

En parallèle à ce mouvement, Philippe Postel et Colette Camelin préparent une nouvelle édition des œuvres complètes. Cette édition critique sera publiée chez Honoré Champion à Paris et 18 volumes sont prévus. Les deux volumes publiés aujourd'hui, *Chine La Grande Statuaire* (2011) et *Premiers Ecrits sur L'Art (Gauguin, Moreau, sculpture)* (2011) situent les textes dans leur contexte historique. Ils offrent un complément à l'édition Laffont, dans la mesure où cette dernière - en tant qu'édition accessible au grand public - manquait d'annotations suffisantes pour les spécialistes. Enfin, le lancement chez Honoré Champion des *Cahiers Victor Segalen* en 2013 signale l'actualité de l'œuvre et l'importance du poète.

Cette thèse tâche de prendre en compte ce nouveau regard porté par la critique sur Segalen et la remise en question de l'image du poète établie par Bouillier et Manceron. Sans rentrer dans un débat sur les détails biographiques, notre analyse traite Segalen comme une figure qui fut un « voyageur incertain » et un « grand poète » qui cherchait à créer une œuvre poétique hors pair. La tension dans la critique entre ces deux perspectives crée une situation qui suscite l'idée qu'il existait un écart entre ce que Segalen croyait qu'il faisait et ce qu'il faisait selon le point de vue de ses proches. Il se peut que les deux perspectives soient légitimes et même complémentaires dans la mesure où nous voyons aujourd'hui deux côtés d'un poète doué d'une individualité forte et d'une personnalité complexe.

La remise en question du cadre biographique rend ambivalente la figure de Segalen, ce qui pose la question du rôle que la biographie devrait jouer dans notre interprétation de l'œuvre. Dans cette thèse il est question d'éclairer certains aspects de la figure du poète entendue comme un exote. En nous appuyant sur des éléments sans équivoque qui sont, comme par exemple la crise personnelle vécue par Segalen avant son mariage, nous mettons à jour ce que le mariage risque d'être pour l'exote en général, sans céder à la tentation de faire une analyse de la vie personnelle du poète. L'objet de la thèse reste la figure du poète, bien que nous restions attentifs aux détails du cadre biographique.

Cet usage de la biographie se justifie par le fait que Segalen se considérait surtout poète et que la figure du poète entendue comme exote devint un type idéal, le but de son esthétique du Divers. Or, Segalen, à travers la création de son œuvre, tenta de vivre selon son esthétique, c'est-à-dire, de vivre selon sa conception de l'exote. Ainsi, la biographie et l'œuvre s'entrelacent, ce qui force la critique à prendre en compte cette qualité auto-référentielle de l'œuvre. Dans cette perspective, le débat concernant la biographie de Segalen porte sur l'interprétation de l'œuvre parce que la création de l'œuvre fait partie intégrale de la vie de l'exote en général, et du vécu de Segalen en particulier. Pour cette raison, notre thèse ne cherche aucun détail biographique dans les textes littéraires ou poétiques, mais s'appuie, par contre, sur la biographie pour mettre à jour des éléments de la figure du poète entendue comme exote.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons exposé de quelle façon l'expérience du choc du Divers a inspiré Segalen à créer son œuvre. Mais nous avons montré, aussi, comment ce projet esthétique assumait une dimension politique qui transforme l'exote en une espèce d'héros. Ce mouvement d'une expérience du réel vers la création d'un imaginaire avait pour son objectif la communication de cette expérience du Divers, la possibilité de partager sa vision du monde. Mais la récréation de la sensation d'Exotisme dans ses textes s'est transformée progressivement en partie composante d'un art de vivre. Dans cette perspective, l'exote devient l'idéal pour Segalen et il tâche d'orienter sa vie afin de vivre en tant qu'exote.

Notre exégèse dans ce chapitre a exposé comment son esthétique du Divers forme le cadre théorique de la création de son œuvre, mais aussi, sa façon de voir le monde et une théorie du sujet dont la figure centrale est l'exote. Ce voyageur-né a été remarqué d'abord comme une catégorie de personne dans le monde, mais qui, est devenue par la suite une figure importante dans sa réflexion sur le sens d'être un poète, et puis une figure idéal qui se conçoit à l'encontre de la bonne société. La dernière partie du chapitre a donné une esquisse des développements les plus récents dans la critique concernant le cadre biographique. Ce courant majeur dans la critique occupe une place centrale dans l'analyse de l'œuvre, et il est le milieu où l'image établie du poète a changée lors des années récentes. Etant donné que nous avons exposé le cadre théorique de l'œuvre d'abord, nous tournons maintenant vers ce cadre biographique et le contexte intellectuel où Segalen développa son exotisme, et puis son esthétique du Divers et sa conception de l'exote.

EXOTISME

« *Qui donc en effet si ce n'est ces deux grands artistes, qui a révélé aux Occidentaux trop évolués et compliqués que nous sommes devenus, l'âme simple et charmante, la noble beauté plastique d'une race qui s'éteint peu à peu et dont la mémoire ne subsistera dans les temps futurs que par l'incomparable talent de Pierre Loti, le lyrisme magnifique de Victor Segalen, et le génie de Paul Gauguin* ».

J.-C. Paulme, 1931⁴

Introduction

Quand on approche l'œuvre de Victor Segalen, aujourd'hui, on rencontre des textes reconnus comme difficiles et profonds. Mais il n'est pas sans une certaine réticence que l'on ouvre ses *œuvres complètes* pour lire une apologie de l'exotisme qui fut réalisée par un médecin sur un avis et écrite lors de sa participation au colonialisme au début du XX^e siècle. La première tâche entreprise par la critique est de distinguer ce poète de la « littérature coloniale » d'une part, et de l'exotisme du XIX^e siècle d'autre part. La critique cherche à y parvenir en affirmant, soit la modernité de sa prose, soit la thématique de ses romans, soit la profondeur vertigineuse de sa poétique. Mais elle ne saura séparer ce médecin, voyageur, archéologue et poète ni de la position qu'il occupait dans la marine, ni de l'enracinement de son œuvre dans les mouvements artistiques et littéraires du XIX^e siècle. Bien qu'il dépasse le cadre de l'exotisme du XIX^e siècle de ses contemporains sur le plan esthétique, il ne réussit pas à s'en échapper sur le plan politique. Suite à son oubli dans les années 1930 et puis sa découverte dans les années 1950, l'œuvre de Segalen est devenue dans les années 1980, un rayon d'espoir pour une critique à la recherche d'un exotisme capable de se montrer plus qu'une mésaventure littéraire qui justifiait – quoique inconsciemment – le colonialisme. Comme Segalen conclut lui-même vers la fin de *l'Essai sur l'exotisme* en 1917 : « Le 'colonial' est exotique, mais l'exotisme dépasse puissamment le colonial » (OC I 778). Cette relation équivoque suscite l'ambivalence qui s'attache à l'œuvre de Segalen ; une ambivalence qui risque de rendre mal à l'aise le lecteur contemporain.

Pour le lecteur au XXI^e siècle, le nom « Victor Segalen » évoque soit un grand poète de la littérature française au XX^e siècle dont l'œuvre poétique rivalise avec celle de Paul Claudel et celle de Saint-John Perse, soit une figure pionnière de l'archéologie française en Chine au

⁴J.-C. Paulme, « Loti, Gauguin, Segalen et l'art ancien des Iles Marquises à l'Exposition Coloniale », Le Figaro, 26 septembre 1931.

début du XX^e siècle, soit un écrivain-voyageur dont les journaux et les lettres, les textes littéraires et les essais sont inséparables des archipels de l'Océanie, des tumulus des empereurs chinois défunts, et de l'expérience même du voyage.

Ces trois figures incarnent la diversité de sa vie, ainsi que les diverses dimensions de la figure du poète entendue comme un exote. À ce propos, dans *Figures de l'étranger dans la littérature française* (1987), le poète Abdelkébir Khatibi conclut avec un certain mépris :

« Tout en célébrant les paysages et les sites de la Chine, tout en s'identifiant à Lui (l'Empereur céleste), il méprise ce peuple... Cet exote est un ethnocentriste, un aristocrate atavique et celui qui fait retour sur lui-même dans le même cercle de valeurs et de préjugés, la même tradition de méconnaissance et de la dénégation. Cependant, c'est là un retour qui, d'une manière ou d'une autre, déstabilise cet ethnocentrisme et cette image d'autosuffisance » (Khatibi 52).

Ces attitudes problématiques que Khatibi qualifie de « préjugés » sont décrites ailleurs dans la critique comme la présence « des stéréotypes », « de la « nostalgie coloniale », ou de l'usage du « vocabulaire de l'époque ». L'exote – tout comme Segalen lui-même – semble une figure déstabilisante dans la littérature française au XX^e siècle, celui qui transgresse certains cadres, seulement pour en renforcer d'autres.

Ce chapitre débute notre analyse de cette ambivalence dans ses dimensions différentes. Nous adaptons une structure alternante qui présente des développements dans la vie de Segalen, tour à tour, avec des analyses qui expose l'entrelacement de ses attitudes et de ses préjugés avec le contexte intellectuel de l'époque. Dans la première partie, la présentation de sa vie nous emmènera de son enfance religieuse jusqu'à son « éveil » à Bordeaux. Nous montrerons que lors de son « éveil », Segalen adopte une position vis-à-vis de l'art qui affirme le regard subjectif de l'artiste à l'encontre de l'idée naturaliste que l'écrivain est un observateur objectif. Ensuite, nous exposerons son premier voyage aux États-Unis en route vers l'Océanie. Cette étape nous permettra d'analyser sa lucidité vis-à-vis de l'anthropologie moderne, et d'exposer comment les biographies du poète présentent plusieurs dimensions de sa vie. Sans reprendre le cadre biographique déjà établi par Henry Bouillier, Gilles Manceron et Marie Dollé, nous exposerons les divers points de vue qu'ils empruntent pour situer Segalen sur un destin particulier, celui d'un « grand poète méconnu » ou celui d'un « voyageur incertain ». Ce regard critique porté sur les biographies du poète est nécessaire parce qu'il expose une tension qui parcourt la critique actuelle, contribuant à l'ambivalence qui s'attache à l'œuvre du poète.

En racontant son arrivée en Océanie, notre analyse mettra au jour ses préconceptions du pays et leur enracinement dans le cadre du racialisme du XIX^e siècle. Cette partie du chapitre a

pour objectif de démontrer que l'exotisme de Segalen appartient à un courant intellectuel qui se développe en se déclinant dans les théories de Buffon et celles de Voltaire, dans les analyses linguistiques de Renan et de Le Bon au XIX^e siècle. Ce rapport se manifeste explicitement entre *Essai sur l'inégalité des races* (1853-55) d'Arthur de Gobineau, et *Essai sur l'Exotisme*. Ce lien intertextuel nous permet de faire une analyse de la nature des « préjugés » chez Segalen en se référant à la théorie de Gobineau. Nous montrerons que malgré la présence des idées similaires dans l'esthétique du Divers, Segalen se distingue du cadre théorique de Gobineau sur plusieurs points fondamentaux. Dans cette optique, même si les préjugés dans son œuvre poétique, dans ses journaux et dans sa correspondance signalent les mêmes partis pris en ce qui concerne le métissage, l'agonie des races et l'entropie, notre analyse exposera avec précision la rupture de Segalen avec cette théorie.

Nous analyserons, ensuite, l'influence de Gauguin sur le poète, montrant que sous son influence, Segalen adopte un primitivisme à sa manière qui va jouer un rôle dans le cheminement futur de son exotisme. Cette analyse exposera ainsi le lieu commun entre le poète et le peintre, lequel se distingue par leur déception devant la Polynésie contemporaine, leur mépris vis-à-vis de la société coloniale, leur valorisation de la religion païenne, leurs rapports ambivalents avec les femmes polynésiennes, et leurs recours à une connaissance livresque de l'Océanie.

En lisant Segalen dans le sillage de Gobineau et de Gauguin, nous verrons que le poète partage une prise de position politique avec eux. Toutefois, nous démontrons que le poète délaisse le cadre théorique de Gobineau, alors qu'il subit volontiers l'influence de Gauguin. Cette conclusion éclaircit la nature des « préjugés » et la « tradition de dénégation » suggérés par Khatibi. Or, nous soulignons le fait que Segalen a rompu avec les théories racistes vulgaires du XIX^e siècle, mais qu'il s'inscrivait, néanmoins, dans un courant politique qui occupe le même terrain. Ses attitudes ne sont pas simplement les préjugés partagés par ses contemporaines, car elles appartiennent à un poète antimoderne qui, motivé par ses valeurs esthétiques, cherchait à remettre en cause la société bourgeoise : en métropole et dans les colonies en Océanie. À cet égard, notre analyse fait un portrait de Segalen en Océanie qui le situe dans son contexte historique et – ce qui incarne le germe de son poète idéal – l'exote.

Le parti pris pour l'Art

Son « éveil » et sa prise de position à l'encontre du naturalisme et du symbolisme

Victor Segalen (1878-1919) fut élevé dans une famille brestoise où sa mère pieuse joua un rôle dominant. Dans *Équipée*, un récit qu'il achève peu avant sa mort, il décrit sa jeunesse comme « casanière et éberluée » (OC II 313). Devenu adolescent, il commençait à étouffer

peu à peu car sa mère, catholique fervente et fort croyante, dominait son fils par son regard sévère et moralisateur. Suite à une formation chez les Jésuites et des études au lycée de Brest, il fut reçu deuxième à l'École de Santé Navale de Bordeaux en 1898.

Durant sa vie bordelaise, Segalen vécut ce qu'il qualifiera plus tard son « éveil » (OC I 766). S'évadant de la surveillance de sa mère, sa correspondance de la période avec son ami Émile Mignard révèle que dans sa vie privée, il découvrit l'opium et les soirées mondaines, vénéra Nietzsche et s'intéressa au mysticisme catholique sous l'influence du père Thomasson et de l'écrivain J.-K. Huysmans (Manceron 496). Comme le constate Henri Bouillier, la Bible se voyait peu à peu remplacée par la littérature dans un cheminement inverse à celui vécu par Huysmans lui-même (Bouillier, Victor Segalen 25-29). Ce nouveau sens esthétique s'enracinait donc dans son anticléricalisme et fut confirmé par un incident où le jeune Segalen subit l'intervention directe de sa mère et du père Thomasson. Au début de 1899, il envisagea un projet de mariage avec Marie Gailhac. Sa mère lui empêcha de former de tels projets de mariage, préférant se réserver, pour elle-même et le père Thomasson, le rôle d'entremetteurs. Le jeune Segalen trouva cette situation intolérable et ne l'oublia jamais ; dans *René Leys*, il attribue le commentaire suivant à un personnage avec qui il partage son nom et certains de ses valeurs⁵ :

« René Leys, paraît-il, est passé par une enfance négligée. Il a eu le malheur... (on n'ose jamais appeler ceci d'un autre nom), il a eu le malheur de perdre sa mère à l'âge où l'on refait ses premières dents. (Je ne saurai donc pas si cette mère valait la peine d'être gardée) » (OC II 473-474).

Cette période bordelaise marque ainsi sa rupture avec l'Église qui ne saura être comblée. Désormais, à l'encontre d'une vie construite par le catholicisme et par sa morale, Segalen se lancera dans la recherche avide de la sensation, d'une rencontre avec le monde et avec l'art.

En jouissant de la littérature – Baudelaire, Verlaine, Villiers de L'Isle-Adam – tout autant que de la musique – Wagner, Schuré, Debussy – Segalen rejeta la notion d'adhérer aux « principes » ou aux « écoles » en ce qui concerne l'art. Dans une lettre (24 mars 1901) à son ami Charles Guibier, Segalen remarque :

« De plus en plus, mon critérium en art se spécialise, se cristallise autour de ce pivot : la *Sensation*. Pas d'écoles, pas de « principes », pas de normes, mais l'éveil, par tous les moyens possibles, en l'âme de l'auditeur, de la Sensation-Idee conçue par le créateur » (C I 313).

⁵ Nous analyserons les différences entre le personnage Victor Segalen et l'auteur dans le troisième chapitre. Bien que le personnage soit une figuration parfois ironique du poète, les deux Segalen se ressemblent à certains égards.

Pour Segalen, l'œuvre d'art est transformée en site de communication d'une « Sensation-Idée » créée selon l'intention de l'artiste, et ressentie par le spectateur. Il prône, ainsi, sa réaction subjective devant l'œuvre, tout en affirmant l'intention de l'artiste. Cette notion de la « Sensation-Idée » anticipe son idée de la sensation d'exotisme qu'il allait développer lors de son séjour en Polynésie.

L'importance accordée à l'œuvre d'art et à l'intention de l'artiste était confirmée ensuite par ses premiers écrits. En janvier 1902, Segalen acheva sa thèse sur un sujet bien littéraire en guise d'étude médicale : *L'Observation médicale chez les écrivains naturalistes*. Publiée ensuite sous le titre *Cliniciens ès lettres* par le Mercure de France, cette thèse représente ses premières réflexions sur la littérature et, en particulier, sur la prétention à l'objectivité scientifique qui rendrait le roman naturaliste un « document humain ». Segalen justifie l'objectif de sa thèse ainsi :

« [...] [Puisque] la technique de toute une école littéraire s'est réclamée des 'libertés et des franchises' de la *science*, et en particulier des droits du *médecin*, il n'est pas déplacé à la *science médicale* d'apprécier la mesure dans laquelle cette école a tenu ses promesses, compris ses devoirs professionnels, conduit ses investigations cliniques, justifié, enfin, les droits arrogés » (OC I 15).

Segalen s'interroge, par la suite, sur l'emploi de détails médicaux et les observations cliniques dans les romans de Balzac, Zola, Huysmans et Flaubert... parmi d'autres. Il conclut que leurs descriptions qui ne s'appuyaient que sur une documentation indirecte n'avaient pas de valeur scientifique, mais que celles fondées sur l'observation directe, souvent nourries de connaissances médicales et d'un vocabulaire aussi précis que celui des scientifiques, lui permettaient de nommer les naturalistes d'authentiques « *Cliniciens ès lettres* » (OC I 60).

Cette conclusion nous signale l'importance pour Segalen de l'arrière-plan documentaire qui sous-tend sa conception du roman comme une source de vérité soumise au style littéraire. Sous l'influence de Baudelaire et de Rimbaud, il n'adoptera pas la conception naturaliste du roman, mais contrairement, il se révoltera contre l'idée du roman comme observation froide du monde qui réduit le rôle de l'auteur à celui d'un observateur scientifique.

Cette attitude se laisse voir dans « Les Synesthésies et l'École symboliste ». Publié dans le *Mercure* en avril 1902 grâce à une introduction de Remy de Gourmont, ce premier article avait fait partie de sa thèse avant d'en être détaché. Segalen prend parti dans un débat concernant la tendance à la mode chez les poètes symbolistes de traduire leurs sensations olfactives et orales comme des couleurs. Contre Max Nordau, un critique qui avait écrit que d'éprouver de telles « synesthésies » n'était qu'un symptôme de dégénérescence manifeste, Segalen lance au contraire que c'était un signe de progrès, qui « marque un stade en

littérature » et « précise une époque de notre évolution sensorielle » (OC I 81). Pour Segalen, il s'agit d'affirmer avec les symbolistes la subjectivité immuable de l'artiste et sa force expressive : « Les naturalistes ayant clamé bien haut leurs droits d'Observateurs, les symbolistes affirmèrent avec une même énergie la valeur artistique, la force expressive des corrélations sensorielles » (OC I 65). Sa conclusion réserverait une place irréductible pour l'interprétation subjective devant le monde matériel.

Ce débat concernant l'importance de l'« objectivité » du roman naturaliste, et celui de la « subjectivité » du poète symboliste eut lieu vers la fin du XIX^e siècle. Colette Camelin constate, cependant, que l'œuvre de Segalen appartient à un moment un peu plus tardif où les valeurs symbolistes avaient déjà été remises en question. Dans le contexte de la « crise des valeurs symbolistes » (1895-1914), Segalen, sous l'influence de Nietzsche, délaisse l'idéalisme, le culte de Wagner, et le mysticisme de Moreau, pour une esthétique qui met en valeur « l'intensification de la vie » (Introduction 12).

Comme nous le verrons de suite, ayant parti lié avec Gauguin et Debussy, Segalen appartient au mouvement postsymboliste qui rejette le renoncement d'un idéalisme qui cherche à échapper au monde matérialiste dans la quête de l'Absolu ou d'un arrière-monde purement mythique. Force est donc de constater qu'en préparant sa thèse médicale, Segalen s'orientait dans le monde littéraire, s'interrogeait sur le rôle de l'écrivain, de même que sur la fonction du roman. À partir de cette réflexion, il allait tracer son propre chemin de l'« exote », celui qui cherche – dans les ailleurs et par la « sensation » – l'intensification de la vie.

Encouragé par son bon départ dans le cercle du *Mercur*, Segalen dut néanmoins suivre le chemin que sa formation lui avait tracé : ainsi, en octobre 1902, le jeune médecin de la Marine s'embarqua au Havre pour Tahiti. Lors de ce premier voyage, il vécut sa découverte de l'Amérique et de l'anthropologie américaine. En route vers New York, il fit la connaissance d'un professeur au Collège de France, Léon Léféal, qui lui conseilla d'assister au congrès d'archéologie américaine lors de son escale à New York, et de faire des recherches ethnographiques pendant son séjour en Polynésie. Il écrivit son premier poème en prose « Le Tabulatre » et, dans son journal, il note à propos de l'anthropologie américaine :

«Voici donc un peuple « importé », vieux de cent ans à peine, sans passé, sans tradition, qui a brisé sa filiation ethnique, qui a supplanté, dévoré les autochtones par tous les modes possibles de destruction légale, et qui maintenant s'applique à les faire revivre, ces vieux peuples, recueille pieusement leurs restes momifiés, reconstitue lentement leur culte légendaire, se crée à nouveau des ancêtres locaux, un atavisme indigène, un mémorial » (OC I 402).

Nous voyons que Segalen se méfie de l'influence des Américains sur le peuple indien, de même que leurs efforts de reconstituer la culture qu'ils avaient détruite. Conscient de l'ambivalence qui s'attachait à l'ethnologie moderne, Segalen s'intéressait à ses propres origines occidentales, étudiant l'Égyptologie et ses propres origines celtes, la culture bretonne. Comme le montre Noël Cordonier dans *Max-Anély et les fantômes: les débuts littéraires de Victor Segalen*, bien qu'il fût détaché de l'église et tenait à distance le symbolisme, Segalen s'intéressait néanmoins aux textes sacrés des anciennes civilisations et aux discours parascientifiques concernant l'ésotérisme, l'occultisme, le spiritisme, et la métaphysique (120).

Avec un regard lucide face aux effets du colonialisme qui était modéré par son vif intérêt envers les cultes anciens, Segalen suivait – sur le plan mythique et d'un point de vue anthropologique – le débat concernant les origines des races. Dans cette optique, il suivit volontiers les conseils de Léréal en assistant au congrès de l'anthologie américaine et puis notant ses observations « sur le terrain » pendant son séjour en Polynésie. Il allait réfléchir longuement sur cette question de l'origine polynésienne lors de son séjour, pendant qu'il recueille leurs mythes comme partie de ses recherches sur l'ancien culte païen.

Pour arriver à Tahiti, Segalen passa par New York et par Chicago, et puis visita les chutes du Niagara qui se trouvaient sa route vers San Francisco. À peine arrivé à cette dernière escale, il tomba gravement malade d'un accès de typhoïde, qui l'obligea à y passer deux mois en convalescence. Le danger de la typhoïde surmonté, il profita de son temps : commençant ses recherches livresques sur la culture polynésienne, découvrant la ville chinoise de San Francisco, et entamant une liaison avec une infirmière.

Si Segalen se voulait un jeune homme parti à la recherche de la sensation, nous constatons que son périple restait convenu. Dans sa correspondance et dans son journal, il notait ses impressions de ces escales typiques, commentant ses rencontres avec les « Américains » et remarquant les différences entre l'Europe et le Nouveau Monde. Il se réjouit de parler en anglais et de rendre visite aux bonnes familles. Il ne fut pas question d'une grande aventure, mais d'un voyage bien encadré, même touristique. Nous ne nous attendions pas à autre chose. Toutefois, la façon dans laquelle cette escale est décrite dans la critique mérite toute notre attention.

Le cadre biographique : Deux côtés d'une seule vie

Selon les premières études biographiques de Segalen, l'image qui se développe est plutôt sage. Bien que l'on constate que Segalen eut son premier contact avec l'opium à Bordeaux, par exemple, l'histoire que Bouillier (*Victor Segalen*) (1961) (1988) et Gilles Manceron (*Segalen*) (1991) relatent est celle d'un étudiant qui se délecte dans l'élargissement de son

horizon intellectuel. Contrastant vivement avec ces critiques, Marie Dollé (*Victor Segalen. Voyageur incertain*) (2008) nous offre une image de la vie bordelaise de Segalen, dans laquelle l'initiation à l'opium devient un détail révélateur, marquant le commencement chez Segalen d'une double vie. Cette autre existence qu'il menait en secret lui permettait de découvrir, à loisir, une sexualité libertine dont l'exploration avec Émile Mignard avait été facilitée grâce à l'appartement de son ami Max Prat.

En 2008, ce nouveau portrait d'un jeune étudiant beaucoup moins sage que celui décrit par Bouillier et ensuite par Manceron, a ajouté un sens beaucoup plus risqué à l'analyse jusqu'alors établie. À titre d'exemple, alors que Bouillier propose que « Segalen ne s'éveillait pas simplement à la vie et à l'art » et que À *rebours* de Huysmans aurait pu l'influencer en lui permettant de découvrir « de nouvelles façons de sentir et de savourer les jouissances du monde » (47), Dollé ajoute que cette découverte ne s'est pas limitée à sa lecture, mais à l'opium et, aussi, aux soirées lascives (47-50).

En ce qui concerne son escale à San Francisco, Bouillier inscrit la découverte de la ville chinoise dans la trajectoire qui domine *Victor Segalen*, celle d'un médecin malgré lui qui avance inlassablement vers sa vraie vocation poétique :

« Il est certes facile de donner une valeur symbolique aux moindres éléments d'une vie, mais comment ne pas être tenté de le faire ici ? Les deux premiers objets que Segalen emprunte à la Chine sont, par une coïncidence remarquable, les instruments même d'un lettré chinois, comme si une vague prescience le poussait à faire en réalité ce qu'il fera plus tard en esprit, comme s'il comprenait déjà que son génie politique devait jaillir de cette rencontre avec les traditions millénaires de la calligraphie chinoise. Et cette joie qu'il éprouve en découvrant le précieux papier, renaîtra neuf ans plus tard lorsqu'il choisira les feuilles coréennes pour y inscrire le texte hautain de ses *Stèles* » (73).

Par contre, dans *Victor Segalen, Le Voyageur Incertain*, Dollé souligne le fait que Segalen donne une description « très neutre » de la ville chinoise qui était pour lui une première rencontre avec une source d'altérité :

« Quand on connaît la suite de l'histoire, on est amusé par la description très neutre qu'il donne du quartier chinois et par le compte rendu qu'il consigne dans son journal d'une pièce de théâtre à laquelle il n'a visiblement rien compris. Il se souviendra de son éberluement et le prêtera au Monsieur Sié de *René Leys*, déconcerté lui aussi par le tintamarre des gongs et la gestuelle des acteurs chinois » (59).

La ville chinoise représente, selon Bouillier, un moment révélateur d'un destin poétique, alors que Dollé y voit une rupture permanente avec l'Église et la confirmation – révélée par sa correspondance avec Émile Mignard – de sa vie libertine :

« Pour qu'un voyage soit initiatique, il faut y surmonter une épreuve. Alors qu'il est aux États-Unis depuis un mois, une grave fièvre typhoïde se déclare. Il est hospitalisé à San Francisco et peut craindre de mourir seul à 24 ans, loin de ses amis et de ses parents. En fait, il va revivre. Comme il l'écrit à sa mère, il s'est « mis en règle » en appelant à son chevet un prêtre catholique. Mais la confession lui a laissé une impression de 'siccité absolue' (cela il ne le dit qu'à Mignard). Il se débarrasse ainsi des derniers liens qui l'attachaient à la religion de son enfance. Inutile d'insister sur les plaisirs faciles qu'il trouve auprès des « nurses » pendant sa convalescence d'un mois, sa conduite à San Francisco reste la même qu'à Bordeaux ou à Toulon ; pourquoi changerait-elle ? » (59).

En joutant ces deux extraits, nous voyons comment Bouillier situe Segalen sur un chemin qui mène à son chef-d'œuvre poétique *Stèles*, alors que Dollé présente le poète comme l'auteur futur d'un roman *René Leys* où il se moque de l'audace des étrangers qui prétendent pénétrer l'altérité de la Chine. Dans *René Leys* Segalen met en scène un écrivain médiocre qui est initié à l'art du récit par le héros éponyme René Leys. Dans ce texte, Segalen ironise, il chine. Et à cet égard, il se révèle lucide face à sa propre position en tant qu'Européen en Chine, incapable d'accéder à une Chine impériale qui appartient plus à l'imaginaire occidental qu'à ce pays en pleine transformation. La description que Dollé donne du jeune Segalen à San Francisco, montre comment elle transforme l'image de Segalen comme un grand poète méconnu, en celle d'un « voyageur incertain », cynique et un peu rusé.

Ces images de Segalen ne se contredisent vraiment pas, car elles décrivent deux aspects d'un seul élan qui se dresse pendant l'adolescence de Segalen. Ce mouvement – qui commence par la fuite de son enfance religieuse, engendre un sentiment anticatholique ardent, et qui s'achèvera en Polynésie par son affirmation nietzschéenne de soi – est bien présent dans les deux biographies. Toutefois, force est de constater que Dollé nuance le portrait de Segalen établi par Bouillier et puis par Manceron, dans la mesure où elle révèle une dimension ambivalente de la vie du poète. Ainsi, sa biographie trouble et complique notre image de Segalen. Pour leur part, Bouillier et Manceron ne sont pas aveugles au double jeu que Segalen menait dans sa correspondance, mais ils situent ce dernier dans le devenir d'un grand poète.

La biographie de Dollé a le mérite d'introduire une certaine équivoque de cette image, ce qui signale une ambivalence plus importante qui s'attache à sa vie et à son œuvre. Cette ambivalence est introduite par les positions qu'il occupe dans l'entreprise coloniale, son parti

lié à l'exotisme de la fin du XIX^e siècle et à la littérature coloniale, de même que son association à l'œuvre de Gauguin.

Ses premières rencontres en Polynésie

La quête de l'« ancienne Tahiti »

Le 23 janvier 1903, après un passage qu'il décrit comme « maussade », Segalen note dans son journal l'apparence de « la silhouette triomphante et parfumée de Tahiti » (OC I 413). Ayant anticipé son séjour en Polynésie depuis New York et commencé ses lectures sur la culture polynésienne à San Francisco, il mit pied à terre prêt à poursuivre sa carrière navale, découvrir l'île et jouir de sa nouvelle liberté. Dans une lettre à ses parents il note : « L'après-midi, exploration de ma capitale : rien d'imprévu mais aucune désillusion » (C I 470). Dans la même lettre, il résume ses premières impressions qui dévoilent aussi son attitude vis-à-vis de ce pays :

« En somme, petit Eden, à condition de s'accommoder aux joies du Pays et de ne pas exiger d'impossibles et défuntes beautés. La nature est restée intacte, mais la civilisation a été, pour cette belle race maorie, infiniment néfaste » (C I 470).

Cette préconception de Tahiti comme un paradis partiellement perdu sera renforcée par sa première mission quelques jours après son arrivée. Dans le sillage d'un cyclone qui avait dévasté l'archipel Paumotu quinze jours avant, Segalen fut expédié sur la *Zélée* au secours des sinistrés. Son journal se compose de ses impressions d'une première rencontre avec un peuple polynésien qui souffrait. Segalen prend en compte la dévastation des îles, ainsi que l'état dévasté de la population, mais il remarque aussi l'influence de la culture occidentale sur elle :

« Pudeur de ces néophytes de nos préjugés : avant de grimper sur notre échelle, ces femmes qui, jadis, allaient nues font des mines effarouchées, ramènent leurs robes en gestes étriqués et stupides. Et ce gamin que je panse, à terre, refuse absolument d'ôter son honnête et décent paréo. » (OC I 415).

Segalen considère le peuple qu'il rencontre comme dégradé par leur contact avec la culture occidentale et que leur morale chrétienne « occidentalisée » lui déplait. La déception qu'il éprouve dévoile l'écart qui existait entre la Polynésie de son imaginaire et les Polynésiens qu'il rencontre. Bien que Segalen rêve de trouver une culture polynésienne originelle, sans influence de la culture occidentale, il restait lucide par rapport à ses expectations. En 1903, la Polynésie française avait été une colonie pendant plus de vingt ans et

le jeune médecin ne gardait aucune illusion, simplement l'espérance d'une rencontre avec des traces de l'« ancienne Tahiti » (C I 505).

La musique était une partie de la culture polynésienne qui gardait des traces de l'ancienne Tahiti. « Ce qui est stupéfiant c'est leur sens musical », écrit-il à ses parents (4 février 1903). Fort impressionné par l'exécution « impeccable » des *himéné*, il regrette néanmoins leur « double origine ». Dans cette lettre, il montre sa préférence pour les *himéné* qu'il juge « authentiques » et « d'une saveur exquise », tandis que d'autres chants ne sont que des « adaptations de musiques européennes d'ordre inférieur » qu'il qualifie de « musique de bas orphéons » (C I 478-479). Dans un article qu'il allait écrire pour Debussy et qui parut dans le *Mercure musical* (17 octobre 1907), Segalen reprend ce thème, exposant – comme un phénomène généralisé dans le Pacifique – la déchéance de la musique maorie en Nouvelle-Zélande au cours du XIX^e siècle. Il accuse, en particulier, la Société des Missions⁶ d'avoir détruit la sonorité de la musique polynésienne par l'imposition de leurs hymnes. Sa déception s'entend dans le titre de l'article : « Voix mortes : musique maorie ».

Dans cette première rencontre en Polynésie, nous voyons que Segalen s'intéressait à l'*archè* de la culture polynésienne en préférence à la société contemporaine. Aussi, pendant qu'il développait ses idées en réponse aux conditions qu'il rencontrait, il commençait à blâmer les missionnaires pour la dégradation de l'ancienne culture polynésienne. Il regrette leur introduction de la morale chrétienne et, en particulier, la perte de force d'un « paganisme maître des jeux et des joies humaines » sous son influence (OC I 549).

Après les îles Paumotu, il arriva à Manga-Reva dans les îles Gambier où il fut content de trouver enfin des îles « intactes ». À ses parents (25 février 1903), il note la religiosité, les maladies répandues et le déclin de la population, avant de conclure : « Ici comme ailleurs la *race se meurt* ; les Manga-Reviens, comme les Tahitiens encore s'en vont peu à peu » (488).

Cette remarque signale que Segalen adhérait à la notion bien répandue que le contact entre les Occidentaux et les peuples indigènes fut plus ou moins fatal pour ces derniers. Cette thèse de la « race agonisante » – dans ses versions scientifiques et populaires – forme une partie composante du milieu colonial, ainsi que l'arrière-plan idéologique qui informe sa poétique.

L'arrière-plan du voyage en Océanie : orientalisme, exotisme et « racialisme »

Dans sa quête de l'« ancienne Tahiti », Segalen apportait avec lui une image de l'Océanie qui était le prolongement de l'Orientalisme du XIX^e siècle. Dans son introduction au deuxième volume des *Œuvres Critiques* – qui a pour objectif la mise en contexte artistique et

⁶ The London Mission Society (LMS)

intellectuelle du poète – Colette Camelin situe Segalen dans le sillage de ce mouvement artistique :

« Segalen, au cours de son périple à travers divers musées du monde, en quête d'un 'passé authentique', s'intéresse aux vestiges des civilisations disparues ; il loue 'l'immémoriale Egypte' dont les formes puissantes et le mystérieux culte des morts ont impressionné Nerval, Gautier et Flaubert. L'exotisme que prône Segalen poursuit le grand mouvement orientaliste du XIX^e siècle, illustré par des écrivains tels que Chateaubriand, Nerval, Gérôme, Fromentin, Bernard, Laval. L'artiste ne cherche pas seulement le pittoresque mais la virginité du monde. Être en Orient, c'est être dans l'azur, au contact des « rayons primitifs » dont parle Baudelaire » (Introduction 15).

Segalen apporte en Océanie son imaginaire nourri de ce courant d'Orientalisme du XIX^e siècle. Nous nous attardons sur ce contexte intellectuel parce qu'il situe Segalen dans un discours européen sur l'Océanie, lequel, selon Sonia Faessel, était fondé sur « un rapport complexe du même et de l'autre, déterminé par un ensemble d'idéologies propre à une époque » (Faessel 75).

Or, quelques mois après son arrivée en Océanie, sur une carte postale à son amie Louise Ponty (Juin 1903), Segalen évoque le mouvement orientaliste du XIX^e siècle lorsqu'il crée sa propre image des Polynésiens d'antan :

« Le Vieux monstre Égyptien est de tous les pays. Or, le sphinx de la race maorie je le devine en cet Esprit vagabond des migrations, qui les sema – voyageurs éperdus aux routes du grand Océan – sur les Ilots-Myriades du Cinquième Monde » (C I 518).

En jouant sur l'image représentant « Le Sphinx » sur la carte postale, Segalen décrit une image qui rappelle *Le Radeau de la Méduse* (1819) de Théodore Géricault (Fig. 1). Segalen plaisante sur cette carte – ce n'est qu'un jeu d'esprit – et le jeune médecin ne savait pas qu'une telle image avait déjà été réalisée à Auckland en 1898 par Louis John Steele et son ancien élève Charles F. Goldie (fig. 2). Le tableau, *Arrivée des Maoris en Nouvelle-Zélande*, qui fut présenté à l'exposition de la société des Beaux-Arts d'Auckland en 1899, marque le point de départ de la carrière du peintre Charles F. Goldie. Ce peintre, suite à sa formation à l'Académie Julien à Paris, devint célèbre pour ses portraits romantiques de chefs maoris au début du XX^e siècle. Ces portraits, de même que son parti pris pour l'esthétique de la fin du XIX^e siècle, donne un exemple d'un artiste européen qui crée une image des Polynésiens déterminée par sa formation à Paris, et qui considère ce peuple comme les derniers exemples d'une race qui meurt, mais qui garde, néanmoins, des vestiges du bon sauvage.



Figure 1. *Le Radeau de la Méduse* (1819) Théodore Géricault (Musée du Louvre)



Figure 2. *L'Arrivée des Maoris en Nouvelle-Zélande* (1898) L.J. Steele et Charles Goldie
(Auckland Art Gallery Toi o Tāmaki)

Le thème central qui domine son œuvre est une réflexion sur la disparition de la « race maorie », et surtout, des formes visibles de sa culture matérielle. Ses tableaux – nostalgiques – faisaient partie d'un courant dans les beaux-arts au tournant du XX^e siècle, qui représentaient les peuples indigènes en tant que derniers exemples du « bon sauvage », au sein des

événements historiques importants à l'établissement de la nation, ou dans le contexte d'un regard ethnographique qui figure leur mode de vie traditionnelle. Ces images étaient exposées dans les milieux des Beaux-Arts en Europe et en Nouvelle-Zélande. Le thème central et le type d'image qu'ils présentent se chevauchaient avec des cartes postales qui représentent les mêmes types d'images. Ces dernières étaient factices et touristiques, mais prétendant néanmoins avoir aussi une valeur ethnographique et se composent, d'ailleurs, d'un élément d'érotisme. Toutes ces représentations aux milieux des beaux-arts, ainsi que sur des cartes postales, constituent un courant majeur de l'exotisme contre lequel Segalen allaient prendre parti.

Vers la fin du XIX^e siècle, l'orientalisme et l'exotisme se rencontraient dans la représentation des peuples indigènes, et surtout, dans la figuration de la « race maorie ». Dans cette optique, il importe de constater que jusqu'au milieu du XX^e siècle un discours, avec ses manifestations visuelles et textuelles qui influençait le monde anglophone, francophone et germanophone, constituait le contexte dans lequel les Européens représentaient la Mélanésie, la Micronésie et la Polynésie, considérées après Dumont d'Urville, comme le « Cinquième Monde ». Ce regard européen sur le Pacifique Sud traite ces régions selon des divisions raciales. La Polynésie forme une partie de l'Océanie, alors que la Mélanésie et la Micronésie forment les autres régions (Faessel 74).

Nous nous attardons sur cette division parce qu'elle démontre l'imbrication de la représentation des « races » différentes et de leur classification selon le cadre théorique établi par le « racialisme ». Cette confluence de l'orientalisme, de l'exotisme et du racialisme informe le voyage de Segalen en Océanie et son imaginaire qu'il allait mettre en œuvre dans *Les Immémoriaux* et *Le Maître-du-Jour*. Comme le remarque Sonia Faessel dans son analyse de ce discours :

« Le primitivisme, qui désignait au siècle précédent le bon sauvage vivant selon des lois naturelles bonnes parce que raisonnables, prend un sens nouveau, sous l'influence du positivisme et des théories de l'évolution dont le représentant le plus prestigieux est Darwin : le Tahitien représente, au XIX^e siècle, un maillon de l'évolution humaine, et son esprit primitif profondément marqué par la nature de son île, permet de retrouver en lui des traces du Tahitien d'autrefois et de mieux comprendre l'homme moderne. Gauguin part à Tahiti pour retrouver l'art primitif 'lait nourricier' de tous les arts, Loti associe les esprits de la nature au comportement superstitieux du Tahitien, utilisant le thème fantastique du *Tupapau* comme fil conducteur du *Mariage de Loti*, Segalen montre la symbiose profonde qui unit le Tahitien à sa terre » (81-82).

Dans son *Essai sur l'inégalité des races* (1853-55), lors de son argument contre la notion d'origines multiples, Arthur de Gobineau rend compte des migrations des peuples et de leurs entrecroisements éventuels :

« Il y a deux types de migrations : les unes volontaires ; de celles-là il ne saurait être question dans les âges tout à fait génésiaques. Les autres sont imprévues et plus possibles et plus probables encore chez des sauvages imprudents, maladroits, que chez des nations perfectionnées. Il suffit d'une famille embarquée sur un radeau qui dérive, de quelques malheureux surpris par une irruption de la mer, cramponnés à des troncs d'arbres et saisis par les courants, pour donner la raison d'une transplantation lointaine. Plus l'homme est faible, plus il est le jouet des forces inorganiques » (152).

Nous soulignons cet argument assez banal parce qu'il fait écho au récit représenté dans le tableau de Géricault, et celui de Steele et Goldie. Nous voyons donc le nœud qui relie l'imaginaire de Segalen à l'orientalisme et à l'exotisme et qui se tisse aux discours du racialisme. À cet égard, le sujet du tableau de Géricault porte sur l'état des Européens réduits à l'état « sauvage » sur le radeau.

Cette image évoque le cannibalisme qui résultait de la famine sur le radeau, posant des questions sur la fragilité de la civilisation occidentale. De même, le thème de *l'Arrivée* évoque une hypothèse occidentale selon laquelle les peuples polynésiens seraient arrivés en Nouvelle-Zélande portés au hasard des courants dans le Pacifique Sud, ce qui remettrait en cause l'idée qu'ils ont découvert l'archipel.

Ce point de rencontre est un lieu commun où nous pouvons examiner de près la relation de l'exotisme de Segalen à cet arrière-plan idéologique. Dans ses notes pour *Essai sur l'Exotisme*, Segalen projette d'écrire un chapitre sur « l'exotisme des races » qui allait être basé sur *L'Essai sur l'Inégalité des races* (1853-55) de Gobineau. Cette note seule ne nous permet pas de déterminer l'influence de Gobineau sur Segalen, mais elle signale la relation qu'une lecture attentive de *l'Essai sur l'Exotisme* et de la correspondance et de ses autres textes peut éclaircir.

L'exotisme et le colonialisme

Le rapport de l'esthétique du Divers à l'Essai sur l'inégalité des races

Dans *Essai sur l'inégalité des races* (1853-55) Arthur de Gobineau se lance dans un débat sur l'unité de l'espèce humaine devant l'expérience de ses formes diverses. Entre le monogénisme proposé par les « Unitaires » et le polygénisme – une position qui affirme les origines multiples – Gobineau adopte un argument qui laisse ouverte la question des origines.

Il élabore, par contre, une théorie raciale qui cherche à établir la supériorité des races blanches à travers la mise au jour de ses causes. À l'encontre des théories qui proposent que les différences et les évolutions des races se sont réalisées sous l'influence du climat et de la géographie, Gobineau propose qu'il y a trois grandes races – la Blanche, la Noire et la Jaune – dont les traits essentiels sont permanents. Cependant, étant donné que la question des origines de ces grandes races reste ouverte, Gobineau propose que ces grandes races se distinguent en raison de la « stabilité » du mélange de sangs qui les constitue. Selon la théorie, il y a donc un premier niveau où l'origine (unitaire ou multiple) demeure. Cette origine se divise ensuite en trois grandes races qui forment un deuxième niveau. D'autres métissages de sang se trouvent au troisième niveau. Ils sont tous dérivés des croisements entre les grandes races. Ce modèle se poursuit en la division infinie des races. Dans cette optique, l'entrecroisement des races est donné comme la seule cause des changements dans les races et leur diversité. Mais, Gobineau précise aussi, que ce changement entre les races n'est que la dissolution ou la dégradation de l'origine : le métissage dilue systématiquement les traits des grandes races, mettant en péril leur « stabilité ». Le « spectacle anarchique ethnique », qui résulte des croisements des races, entraîne inévitablement un état d'entropie où la population globale sera toute métissée. Étant donné que Gobineau rend équivalent les races et les sociétés, ainsi que le groupe et l'individu, cette entropie constitue la dégradation sociale, physique, et morale de l'humanité.

Gobineau présente des arguments comme celui du « radeau des sauvages imprudents » pour expliquer les migrations des Polynésiens. Mais Segalen, pour sa part, ne se contente pas de ce genre d'explication qui constitue un raisonnement spéculatif. Auprès des Polynésiens eux-mêmes, Segalen se renseigne sur leur savoir-faire en navigation entre les archipels et leur cosmologie. Dans « les Gambier », en décembre 1903, Segalen démontre son attitude vis-à-vis des connaissances des Polynésiens. Ayant entendu un ancien récit d'un voyage à l'Île de Pâques (Rapa-Nui) il note dans son journal :

« Suit le récit belliqueux d'une conquête de Rapa-Nui par les deux chefs mangaréviens. Le vieux Tavana les traite avec quelque mépris, ces gens du temps « ignorant », qui adoraient des « dieux de bois » ; et pour lui tout est fable, évidemment. Il a quelque pudeur à m'en parler, et le voyage lui-même, exécuté par les moyens d'alors, lui paraît être une réelle impossibilité.

Pourtant je me convaincs davantage de la possibilité de telles excursions. Ces grands promeneurs-de-mer qu'étaient les anciens Polynésiens, sans cesse en voyage au long cours, ont couvert le Pacifique d'un réseau hasardé dont une maille a fort bien pu atterrir à la Grand Rapa » (OC I 442).

Segalen montre, ainsi, son respect pour les « anciens Polynésiens », de même que son œil critique par rapport au peuple contemporain. Il constate la distance que le vieux Tavana prend par rapport à ces histoires du « temps ignorant ». Segalen mesure la distance qui existait entre le peuple contemporain et leurs ancêtres. Dans le sillage de Gobineau, cette distance constitue une déchéance. Segalen, de son côté, la comprend ainsi. Dans sa réflexion sur les causes de cette situation, il indique du doigt l'influence des missionnaires. Dans son journal à Manga-Reva, en décembre 1903, il conclut en prose qui rappelle celle de Gobineau :

« Tout sérum est globulicide pour les hématies des autres espèces. Ainsi toute civilisation (et la religion qui en est une fort quintessence) est meurtrière pour les autres races. Le Iesu sémite transformé par les Latins qui naviguent sur la mer intérieure fut mortel aux Atua Maoris, et à leurs sectateurs » (OC I 441).

Dans la conclusion de « Voix mortes : musique maorie », Segalen montre son pessimisme face aux métissages des cultures, et la possibilité de les faire revivre.

« Il est permis d'imaginer des influences d'un autre ordre, et non moins vivaces : en guise d'emprunter nos autels, les Maoris auraient imité nos orchestres dont la perfection sonore eût servi leur amour du son : la conque marine cédant le pas aux grandes trompettes d'harmonie ; les tambours, multipliés par nos outils de fer, emplissant toute la montagne de leurs voix renforcées ; des flûtes aussi, et des hautbois ; mais point de cordes, que le plein air écrase et qu'il disperse...

Or vraisemblablement, il y a cent années – quand dominait encore sur les îles le paganisme maître des jeux et des joies humaines – un tel espoir est dès maintenant inespérable. Des chants maoris et des danses, s'il en pouvait naître désormais, ne seraient plus que danses autour d'un mort, et des chants pour les funérailles » (OC I 549).

Le ton pessimiste de cet article est à souligner en ce qu'il rappelle celui qui marque l'*Essai* de Gobineau. Mais il faut constater aussi le fait que le « mélange de sang » et le métissage est une idée centrale de la thèse de Gobineau et de l'exotisme de Segalen. Après une réflexion sur des remèdes eugéniques qui se base sur *La Politique française en Océanie* (1884) de Deschanel, Segalen note dans son journal :

« Je persiste à conclure que la grande nuance entre l'archipel prospère et les îles agonisantes est telle que les Wallis, à vrai dire, n'ont pas été en *contact de race* avec les Blancs, n'ont pas subi leur influence mortelle. À étudier les éléments de cette influence » (OC I 424).

Pour Segalen, l'agonie de la « race maorie » est un problème « à étudier » et il ne se sert pas du métissage – comme le fait Gobineau – en tant que principe qui explique seule la transformation des sociétés. Cependant, Segalen s'interroge devant le phénomène du déclin des populations indigènes, pensé selon la notion de « race agonisante ». Arrivée aux Marquises, en août 1903, nous voyons dans son journal comment il juxte l'observation médicale, sa conception théorique, et son regard qui méprise de plus en plus ce peuple :

« Fort peu d'habitants. La variole, la syphilis, la phtisie, l'opium les ont progressivement éteints. Ceux qui restent, de teint clair rehaussé de tatouages purement ornementaux, marchent gaiement et insouciamment vers leur fin de race... » (OC I 424).

La question de la « race agonisante », comme le remarque Dollé, était omniprésente à l'arrière-plan de la représentation du Pacifique Sud :

« À la fin du XIX^e siècle, Stevenson écrit que déjà il sent la mort 'monter comme une mare'. Tous ceux qui écrivent sur les Maoris sont persuadés qu'ils assistent à l'extinction d'un peuple auquel la rencontre avec les Occidentaux aurait été fatale » (61).

Cependant, vu que l'agonie des indigènes était généralement acceptée comme conséquence inévitable du contact entre les races, ce qui importe plus que la croyance elle-même, est l'attitude que l'on adoptait devant ce phénomène. En fait, cette attitude est devenue la marque d'une prise de position politique, esthétique et morale (Stafford 111).

Le racialisme qui prenait en compte ce phénomène de « race agonisante », fournit aussi un cadre théorique qui renforce l'entreprise coloniale à travers l'administration des populations en Océanie. À cet égard, comme le remarque Raylene Ramsay, l'administration française gérait les populations par des politiques d'assimilation, tout en important des travailleurs chinois ou des îles Fidji pour assurer la « stabilité » de la colonie, c'est-à-dire, leur dominance (Ramsay 5). Nous rencontrons tout au long du *Journal des îles* les indices qui montrent que la gestion des colonies s'effectuait, à l'époque, sous l'influence du racialisme.

Dans les colonies, l'administration coloniale mettait en place des politiques pour décourager la dégradation des Blancs par l'entrecroisement. Sur ce point, force est de constater l'analogie entre la structure de l'exotisme de Segalen et la théorie des races de Gobineau et cette politique coloniale qui défend l'entrecroisement des races. Selon l'exotisme de Segalen, l'exote ne devrait pas se perdre en se mélangeant avec l'Autre. Pour qu'il se réjouisse de la sensation du Divers, il faut un certain recul qui lui permettra de « déguster la distance » entre lui-même et son objet. Cette prise de distance permet à l'exote d'éviter l'« état kaléidoscopique du touriste et du médiocre spectateur » (OC I 750). À cet égard,

Segalen reprend le comportement des colons ou des officiers vis-à-vis de leurs femmes indigènes et métisses.

L'attitude du poète vis-à-vis des vahinés

Une fois de retour à Papeete, tout en remplissant ses fonctions à bord de l'avis la *Durance*, Segalen commence sa découverte de l'île et continue ses recherches des traces de l'ancien Tahiti. Cette quête se réalise dans ses lectures et au sein des cercles coloniaux. Segalen mena une vie conforme à son statut de médecin de la Marine et, comme cela se faisait à l'époque, il s'installa avec une épouse tahitienne, Maraea. Dans une lettre à Émile Mignard (1^{er} mars 1903), il se vante de « travailler ferme son tahitien », insistant sur le fait qu'il apprend « l'ancien langage Maori » et non pas le tahitien « éructé à tort et à travers » par ses contemporains. À cet égard, il qualifie Maraea de « professeur authentique » (C I 487). Deux remarques à la fin de cette lettre nous renseignent sur son estime de sa « vahiné », ainsi que sur la relation coloniale entre les officiers de la Marine et leurs épouses indigènes, il écrit : « Je la possède avec la jouissance éprouvée à boire un coco frais ou à peler une mangue » et puis, « je souhaite la garder longtemps car, eu égard aux vahinés des camarades, soûlards, tarées, phtisiques, c'est une excellente acquisition » (487).

Dans son analyse de *l'Essai sur l'inégalité des races*, Tzvetan Todorov constate que tout en reprenant les grandes lignes du courant de racialisme, Gobineau ajoute un nouveau sens au terme « civilisation ». L'importance de ce terme se révèle par le fait que Gobineau utilise la notion de « civilisation » comme l'idéal qui englobe les autres « sociétés » qui se trouvent dans le monde contemporain et dans le passé, lesquelles correspondent étroitement aux races différentes. En ce qu'elles correspondent aux races, elles sont repérables dans une hiérarchie qui constitue une échelle qui monte vers la civilisation idéale. Dans cette optique, les métaphores de l'espace et du temps deviennent centrales pour décrire la proximité et la distance à la civilisation de certaines sociétés (qui sont synonymes de races). Dans sa lettre à Émile Mignard (20 juillet 1903), Segalen emploie ce cadre de Gobineau dans sa description d'une fête du 14 juillet :

« Ça n'est pas un 14 juillet qu'on célèbre aussi, mais cette mémorable journée dure 8 jours. C'est horriblement européenisé ; n'importe, c'est un prétexte à s'extérioriser et pendant de longues promenades, de *garden-parties*, à se frôler à des tas de jeunes corps, souples, légèrement ambrés de par leur hérédité semi-canaque...

Car j'ai quitté pour un temps la vahiné tahitienne pur-sang, comme beaucoup trop lointaine de notre race. Elles seraient parfaites, ces filles brunes aux longs cheveux lisses, aux longs cils, à la peau veloutée, si au lieu d'un siège en règle, de pourparlers et

d'atermoiements, elles vous suivaient d'un geste, ainsi qu'elles s'exécutaient autrefois. Mais nos prédécesseurs les ont beaucoup trop gâtées. Elles sont de strictes maîtresses, affidèles (*alphabet primitif*), fausses, égoïstes et, cela va sans dire, fort peu intellectuelles, voire même inintelligentes. À quoi bon, dès lors, avoir pour elles [sic] les égards qui siéent à une amante toute proche de nous, soumise, dévouée, comme on n'est plus certain d'en trouver dans les Espèces féminines moins éloignées de la nôtre » (C I 524).

Pour Gobineau, les grandes races s'entrecroisent inévitablement avec des peuples inférieurs. Elles les absorbent et cette domination à un prix : elles favorisent le flétrissement des qualités des races supérieures. Comme le remarque Segalen, la société coloniale est « aveuiliée ». Toutefois, ce qui saute aux yeux dans cette lettre, ce sont d'une part, son emploi de la métaphore de l'espace pour classer des femmes selon leurs races, et, d'autre part, son mépris de l'influence européenne sur le peuple polynésien.

Cette marque de l'orientalisme du XIX^e, souligne son désir romantique de retrouver « l'âge d'or » qui fut l'ancienne Tahiti où l'influence des Européens n'avait pas encore été ressentie. Cette Tahiti « authentique » hantée, par son absence, la société contemporaine qui existe dans un état de déracinement. Pour Segalen, la Polynésie contemporaine était « sans passé » et donc déchuë, une attitude que Faessel identifie comme la prise de position générale de l'imaginaire européen du tournant du XIX^e siècle :

« Comme l'identité du Tahitien est imaginée, l'expérience de l'Européen sera de la désillusion, dont on mesure les effets dans l'idylle, au cœur des textes de Melville, Loti et Gauguin » (82).

Dans cette optique, son imaginaire qui s'enracine dans ses réflexions sur le racialisme et l'agonie des Polynésiens, tout autant que ses expériences pendant son premier mois en Océanie, suscitérent l'idée de son premier roman. Dans une lettre à Émile Mignard (24 avril 1903), Segalen lui donne une première esquisse de son projet :

Titre : « LE PROMENEUR DE NUIT

Un « harepo », prêtre de Taaroa, initié à la société des « Arioï », sent vaguement le monde polynésien s'en aller... Vers 1820-1830, au moment où la civilisation meurtrière s'infiltré dans ces terres-enfants, il lutte, oppose sa cosmogonie à la Bible, puis il devine le Vide : cette *absence de Passé*, cette absence de documents *écrits*... cette jeunesse puérile de sa race. Il va tenter de lui donner une Bible, une Tradition » (504).

Dans ce plan élémentaire qui allait être transformé en *Les Immémoriaux*, Segalen estime que le peuple polynésien est comme une race au stade d'adolescence qui se retrouve déracinée

ou « sans passé » en raison de l'introduction de la Bible. Mais il souligne aussi l'importance de l'écriture, d'une part, et l'absence d'un système d'écriture – l'oralité – de l'autre, car il blâme cette absence dans l'état actuel de ce peuple. Segalen vise surtout la perte des origines des Polynésiens, puisque, faute d'assurer la « filiation ethnique » de leur culture, ils seront désormais sans origines, inauthentiques et donc proies pour d'autres cultures plus fortes. Dans le texte achevé des *Immémoriaux*, lors de la première séance de l'introduction de la Nouvelle Loi, Segalen prête cette conclusion nietzschéenne au prêtre de l'ancien ordre païen, Paofaï. Ce dernier accuse son peuple – qui avait été baptisé pendant son absence – d'avoir oublié ses origines :

« Quand les hommes changent leurs dieux, c'est qu'ils sont plus bêtes que les boucs, plus stupides que des thons sans odorat ! [...] Les Immémoriaux que vous êtes, on les traque on les disperse, on les détruit ! » (OC I 230).

Force est de constater que Segalen vise les missionnaires autant que « la foule » à laquelle Paofaï s'adresse dans cet extrait. À cet égard, l'ouvrage *Les Immémoriaux* constitue une critique de la société contemporaine, mise en scène à peu près cent ans avant.

Nous voyons donc qu'il y a un terrain qui se profile à l'arrière-plan de son premier roman qui se compose de ses réflexions sur les théories des races, sur le métissage, et sur l'impact de l'évangélisation en Polynésie. Dans la mesure où la déchéance de l'ancienne Tahiti et la disparition des populations contemporaines forment des axes de réflexion dans son journal, nous pouvons affirmer que son regard sur la Polynésie s'inscrit dans le débat scientifique concernant les théories des races. Mais étant donné que Segalen avait identifié des causes multiples pour ce qu'il considérait comme la déchéance des Polynésiens, nous confirmons qu'il se sépare de la théorie des races de Gobineau.

Dans son étude *Nous et les Autres, La réflexion française sur la diversité humaine*, Todorov note que ce débat inauguré au XVIII^e siècle se décline en se prolongeant jusqu'au XX^e siècle dans les textes de Buffon, Voltaire, Gobineau, Renan, Le Bon, Segalen et Lévi-Strauss. Nous avons montré les rapprochements et les éloignements de l'*Essai sur l'inégalité des races* et les attitudes de Segalen dans sa correspondance et *Journal des îles*. Mais l'influence de l'orientalisme du XIX^e siècle et ses partis pris esthétiques, sous-tendant son exotisme, rendent ambivalente cette relation entre Gobineau et Segalen. Un dernier exemple nous permettra de mesurer cette relation de distance et de proximité : l'entropie.

Le système hiérarchique de métissage entre les races que Gobineau propose souffre d'un problème auquel il se résigne : étant donné que l'entrecroisement des races reste inévitable, et que les sociétés appartenant aux grandes races sont diluées perpétuellement par les autres races

mélangées, il va de soi que Gobineau envisageait une population qui souffre de l'entropie sur l'échelle globale, ce qu'il décrit ainsi :

« Une unité à l'opposé de celle des races originelles : au lieu d'être la juxtaposition d'entités homogènes et différentes, le monde sera un magma dans tous les genres... on peut presque dire néant » (Todorov 162).

Cette description est la source oubliée par Segalen dans la note en marge de *l'Essai sur l'Exotisme* :

« Il y a une formule terrible, venue je ne sais plus d'où : « l'entropie de l'Univers tend vers un maximum ». Ceci a pesé sur ma jeunesse, mon adolescence, mon éveil.

L'Entropie : c'est la somme de toutes les forces internes, non différenciées, toutes les forces statiques, toutes les forces basses de l'énergie. Je ne sais pas si les actuels soubresauts de la pensée le démentent ou le confirment. Mais je me représente l'Entropie comme un plus terrible monstre que le Néant. Le néant est de glace et de froid.

L'Entropie est tiède. Le néant est peut-être diamantin. L'Entropie est pâteuse. Une pâte tiède » (OC I 766).

Nous voyons le glissement des termes entre les deux essais, et remarquons aussi que dans le cadre théorique de Segalen, l'entropie n'est pas un fait accompli auquel il se résigne. En 1911, Segalen refuse de conclure si le Divers décroît en permanence ou s'il trouve une autre source de renouvellement. Cette différence est importante parce que, selon la théorie de races de Gobineau, l'entropie est programmée. A contrario, Segalen considère d'autres causes de l'entropie que la race, une recherche qui permet à son esthétique de prendre ses distances par rapport au racialisme de Gobineau. Plus précisément, dans son plan pour *l'Essai sur Exotisme*, Segalen réserve un chapitre sur « l'exotisme des races » qui allait former la base de son analyse (OC I 780). Gobineau crée un axiome de sa pensée qui affirme qu'il est trop conscient de l'« éternelle séparation des races ». Cette formule fait penser à la déclaration – devenue célèbre dans la critique – que fait Segalen dans son *Essai sur l'Exotisme* :

« L'Exotisme n'est donc pas une adaptation ; n'est donc pas la compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle » (OC I 751).

Cette notion d'une « incompréhensibilité éternelle » a été interprétée dans la critique comme la marque de respect de l'Autre, dans la mesure où il est perçu en tant que sujet dont l'arrière-pensée restera toujours hors de notre portée. Dans cette optique, comme Segalen le précise dans ses notes, l'incompréhensibilité éternelle « n'est autre chose que l'extension, aux

racés, de l'impénétrabilité des Individus » (OC I 752). Nous voyons ainsi que Segalen s'appuie sur la phénoménologie naissante de l'intersubjectivité qui forme la base de son esthétique du Divers ; et non pas sur la théorie des races de Gobineau.

Alors que Gobineau tâche de montrer que les traits d'une race ne sont pas « perfectibles » dans le sens où tout changement dans une race résulte des croisements entre des races, et non en raison de l'instruction morale ou des influences extérieures comme des changements au climat, Segalen, qui n'était pas motivé par une telle exigence, cherche d'autres causes pour la transformation de la culture polynésienne.

En tant que médecin, il constate dans son journal le grave état de santé des peuples dans les archipels : « Sitôt débarqués, le refrain habituel nous chante aux oreilles : rougeole... phthisie... paresse des habitants, et l'active disparition de familles entières » (OC I 418). En tant que lecteur de Nietzsche, il remarque la domination généralisée de l'Église et les effets sur le comportement des Polynésiens. À l'archipel Wallis il note que le « *monopole* exercé par les missionnaires (des pères maristes établis depuis toujours) est *absolu* » et que « les pères ont la mainmise sur le temporel » (OC I 420). À cet égard, l'influence des Occidentaux lui semble doublement néfaste. D'une part, ils ont introduit des maladies inconnues entraînaient la chute des populations, d'autre part, l'évangélisation avait détruit l'ancien culte païen. Segalen regrettait l'influence de la Société des Missions parce qu'elle avait dégradé la puissance de la musique polynésienne, de même que la puissance de la culture païenne. En relisant Nietzsche, il juge la moralité chrétienne inférieure à celle de l'ancienne Tahiti, car il valorise la force et la beauté des sociétés « sauvages » ou « primitives » qui n'ont pas été sous l'influence de la civilisation européenne. Poussé par cet élan primitiviste, Segalen voulait échapper à l'influence de la moralité chrétienne pour s'exalter dans la vie. Ce désir allait être nourri par une rencontre posthume avec le fondateur du primitivisme, Paul Gauguin.

Sur les traces de Gauguin

Segalen était au courant de la vie du peintre grâce à ses connaissances dans le cercle du *Mercur*. Affecté sur la *Durance* – vaisseau qui faisait des périples aux îles Sous-le-vent, aux îles Wallis et Futuna, aux îles Gambier, à la Nouvelle-Calédonie et aux îles Marquises – il mit pied à terre à Hiva-Oa trois mois après la disparition du peintre. Il visita sa case, retrouva ses biens et recopia des passages de son journal. Il rencontra le père Vernier et Tioka, le meilleur ami du peintre. Segalen subit volontiers l'influence de Gauguin. De retour à Papeete, il assista aux ventes aux enchères où il acheta sept croquis et sa palette. Dans une lettre à Georges-Daniel de Monfreid (29 novembre 1903), il écrit : « Je puis dire n'avoir rien vu du pays et de ces Maoris avant d'avoir parcouru et presque vécu les croquis de Gauguin » (C I 551). Mais

comme Viana Giraud le suggère, Segalen a été plus influencé par le journal du peintre et ses autres textes que par « l'œuvre plastique » (Giraud 170). En fait, le poète copia des pages des *Cahiers d'Aline* dans son journal, soulignant le crédo artistique du peintre :

« *Credo* : Je crois en la sainteté de l'esprit et en la vérité de l'art un et indivisible... Je crois que cet art est de source divine, et qu'il vit dans le cœur de tous les hommes illuminés par la lumière céleste ; je crois qu'après avoir goûté les sublimes délices de ce grand art, on lui est fatalement et pour jamais voué, on ne peut le renier ; je crois que tous, par son entremise, peuvent parvenir à la béatitude... » (OC I 427).

L'influence que l'œuvre de Gauguin avait sur Segalen prend la forme d'un modèle. Pour le poète, Gauguin était un hors-la-loi qui, dans sa poursuite d'un primitivisme fourvoyé, se montre exemplaire par son parti pris pour l'art en ce qu'il l'emmène à le faire son Évangile. Un héros contemporain dévoué à son art ; celui qui s'opposait à la vie bourgeoise et à toutes les conventions de l'établissement artistique. Une pierre angulaire de son primitivisme est donc le fait qu'il réclame le « droit à tout oser ». Dans une lettre à son amie Louise Ponty (août 1903) Segalen écrit :

« Gauguin fut un de ces 'indépendants' superbes qui osèrent s'affirmer comme au-delà de toute règle, de tout poncif, marcher droit vers leur vision, et crier leur haine de l'ignoble foule. Les autres s'appellent Manet, Monet, Degas, Pissarro, Renoir, Van Gogh, et vous vous souvenez très certainement de cette lumineuse petite salle Caillebotte du Luxembourg qui enferme l'essentiel de ces très purs artistes⁷ » (C I 534-535).

Dans la même lettre, il constate les marques de sa propre loyauté au peintre, et déclare son parti pris en ce qui concerne la « question Gauguin » posée dans la colonie :

« La *Durance* a ramené à Tahiti les quelques pauvres choses qui lui restent encore. On vend. Je ferai acte de piété en réunissant le plus de ces notes, de ces livres, de ces manuscrits que *moi seul* ici puisse savourer – et je tiens cet *orgueil* - car ce sont toutes mes affections qui s'y parsèment ; toute cette famille du *Mercur de France*, tous les chers « miens » de Paris... J'ai déjà tout dépouillé classé, pris des notes, pour servir à qui voudra de ses amis, à tenter sa monographie. Documenté très intimement sur lui, je me pose dans la colonie comme intraitable champion » (C I 535).

Cette lettre montre que Segalen ne se voulait pas seulement « à l'écart » de la société à Tahiti, mais « au-delà » d'elle. Avec un dédain raffiné, il se vante d'être le seul capable

⁷ Dans la lettre ce mot transcrit comme « aristes » est peut-être un néologisme qui veut dire les « courageux ». Selon nous, on suppose que ce soit une faute d'autographe, de sorte que « aristes » serait simplement « artistes » où il manque le « t ».

d'apprécier le matériel et les œuvres de Gauguin. Segalen adopte une position ambivalente à l'encontre de cette société coloniale dont, néanmoins, il faisait partie et, comme le montre son apprentissage de la langue « ancienne » de Tahiti, la prétendue qualité de sa « vahiné », et ses connaissances en matière d'art, il se veut en position supérieure. Son intérêt au credo montre, en outre, qu'il cherchait à s'affirmer sur son chemin individuel, à se distinguer de la société coloniale et d'autres mouvements artistiques.

Le Primitivisme et ses racines dans Le Mariage de Loti

Dans une lettre (fin 1890), écrite quelques mois avant son départ, Gauguin envisage Tahiti comme un pays où « sous un ciel sans hiver, sur une terre d'une fécondité merveilleuse, le Tahitien n'a qu'à lever le bras pour cueillir sa nourriture » (Gauguin et Guérin, *Oviri: écrits d'un sauvage* 66). Inspiré par l'image idyllique de la Polynésie dans *Le Mariage de Loti*, Gauguin cherchait en fin de compte un moyen d'échapper aux exigences de la vie matérielle en Europe. Dans *Le Mariage*, Loti informe son lecteur qu'en Océanie, « le travail est chose inconnue » parce que « les forêts produisent d'elles-mêmes tout ce qu'il faut pour nourrir ces peuplades insouciantes » (45). De son côté, Gauguin croyait que le Tahitien « ne travaille jamais », et partait sous l'illusion bien répandue à l'époque, que la vie dans les colonies était moins chère. Dans une entrevue (23 février 1891) faite peu avant son départ pour Tahiti, il déclare :

« Je pars pour être tranquille, pour être débarrassé de l'influence de la civilisation. Je ne veux faire que de l'art simple, très simple ; pour cela j'ai besoin de me retremper dans la nature vierge, de ne voir que des sauvages, de vivre leur vie, sans autre préoccupation que de rendre, comme le ferait un enfant, les conceptions de mon cerveau avec l'aise seulement des moyens d'art primitifs, les seuls bons, les seuls vrais... ». (*Oviri, Écrits d'un sauvage* 70).

Gauguin quittait l'Europe non seulement pour des raisons économiques, mais aussi pour retrouver « l'état primitif » qu'il supposait toujours existant en Polynésie. Toutefois, cette idée ne se comprend pas sans l'arrière-plan de la théorie de l'inégalité des races exposée par Gobineau. Dans l'imaginaire occidental, les Polynésiens étaient considérés comme une race synthétique avec un leurre de pureté.

Selon Gobineau, à partir des métissages en Malaisie entre les races Noires et Jaunes, les Polynésiens « sont parvenus à s'amalgamer si complètement qu'il y a... une sorte de pureté fictive, un type artificiel, et tous les nouveau-nés en portent l'empreinte » (156). Cette race dérivée occupe un rang en bas de l'échelle de la civilisation de sorte que Gobineau les cite à plusieurs reprises. Pour déconseiller le lecteur de faire une estimation trop favorable des races

inférieures, il remarque : « Parce que certains Tahitiens auront contribué au radoubage d'un baleinier, leur nation n'est pas pour cela civilisable » (161). Pour sa part, Gauguin partit à la recherche de cette qualité « naturelle » ou « sauvage », ce qui montre que son primitivisme est inspiré par des valeurs à l'encontre de celles de Gobineau, bien qu'il reste ancré dans la même conception de l'échelle des races.

Gauguin partit en Océanie sous l'influence du *Mariage de Loti*, mais la réalisation de sa tentative de « vivre de leur vie » restait équivoque. Pendant son premier séjour, peu après son immersion véritable dans la vie polynésienne à Mataiea, Gauguin adopta un mode de vie qui reprenait ses habitudes occidentales. Comme le constate Paule Laudon, il était partiellement en raison de son régime d'aliments préservés de l'Europe – achetés au magasin chinois – qu'il souffrait de problèmes péculiaires et d'une santé souvent aggravée. Vivant comme il l'avait toujours fait – en marge de la société – « il redevient autre, repris par ses besoins, ses doutes, ses remises en question » (46-47).

Cependant, la qualité chimérique de son aventure n'empêchait pas son désir de connaître ce peuple. Il participait aux réunions, arrivait à une certaine maîtrise imparfaite de leur langue, et comme le souligne Laudon, essayait de comprendre « ce peuple dont il apprécie le bon sens, celui de la nature » (47). À cet égard, son primitivisme met en valeur cette qualité qu'il décrit comme « sauvage » ; un mot qui porte chez lui un sens positif, ce qui rappelle le terme « bon sauvage » – selon J.-J. Rousseau – et évoque un état avant la déchéance de la civilisation. Autrement dit, Gauguin se positionna à l'encontre de la bonne société, s'opposant à ses idées et « clichés » sur la « race maorie ».

Du point de vue de cette société, le primitivisme n'était que la question d'un Européen de plus qui « s'encanaillait ». Il ne remet pas en cause les valeurs de la société coloniale, mais fréquente simplement ses mauvais éléments. La « question Gauguin », qui se posait au moment où Segalen arriva en Polynésie, interpelait les Européens sur la bonne distance à maintenir avec les autres races et avec les métis ; une question qui se posait aussi dans *Le Mariage*. Thème central dans l'œuvre de Loti, il décrit la tentation de rester au pays avec l'indigène :

« Rien n'empêchait qu'à certains moments je ne me prisse pour un indigène, et je me surprénais à souhaiter parfois en être réellement un » (128).

Ce désir – presque illicite, et qui le surprend – ne cause aucune dérive dans le destin de Loti. Par contre, Gauguin choquait par l'audace de son parti pris de la vie indigène, et à cet égard, il se montre révolutionnaire. Le peintre cherchait une vie en marge de la société dont il remettait en cause sa moralité chrétienne et ses ambitions matérielles, mais surtout, le fait qu'il valorisait l'art polynésien le distingue d'autres Européens qui « s'encanaillent » parce que ce

fut un geste qui rompt avec les hiérarchies établies, esthétiques et sociales. Bien qu'évident aujourd'hui, il importe de souligner ce point de différence afin de mettre en contexte son désir de « partir », et de nous rappeler le sens politique qu'un tel acte portait à l'époque.

L'exote et le désir de « partir »

Pour Segalen, ce geste de « partir » était d'autant plus important parce qu'il était la marque de son authenticité, du fait qu'il avait poursuivi son primitivisme jusqu'au bout. Toutefois, sur la question de partir lui-même, Segalen se montre plus proche du comportement de Loti. L'exote devrait partir et découvrir la différence de l'autre, mais il ne faut pas se perdre en adoptant une nouvelle culture. Le choc du Divers suscite chez l'exote un sens aigu de sa distance à l'autre, qui s'appuie sur la présence de son individualité forte. L'exote devrait s'éloigner de l'autre afin de retrouver cette distance pour mieux la savourer. Il ne chercherait ni à se perdre dans la différence de l'autre, ni devenir l'autre. En 1911, dans ses notes pour *l'Essai sur l'Exotisme*, Segalen déclare son parti pris :

« À sentir vivement la Chine, je n'ai jamais éprouvé le désir d'être Chinois. À sentir violement l'aurore védique, je n'ai jamais regretté réellement de n'être pas né 3000 ans plus tôt, en conducteur de troupeau. Départ d'un bon réel, celui qui est, celui que l'on est. Partie. Époque » (OC I 766-77).

Alors que Gauguin propose que l'artiste européen parte pour vivre chez les « naturels », Segalen ne veut ni s'installer ni devenir autre. Lorsque Gauguin avait cherché à se dépouiller de l'influence encombrante de la société bourgeoise pour retrouver une innocence et une passion perdue, Segalen considérait que ce genre de voyage constitue le parcours de quelqu'un qui « s'encanaille », ce qui risque d'entraîner le pire type d'exotisme, celui des « Loti ». Cependant, la différence entre Gauguin et les « Loti », reste sur l'individualité forte du peintre qui lui permit de garder ses distances afin de créer sa vision particulière du monde, et puis de créer son œuvre en s'inspirant d'elle. Curieusement, ce que certains considéraient l'échec de Gauguin de réaliser une vie véritablement « sauvage » chez les Polynésiens, devient pour Segalen, la marque de sa force, de son individualité.

Le parti pris de l'exote

Segalen prend Gauguin comme modèle parce que ce peintre se distingue de Loti par bien des points fondamentaux. Bien qu'ils partagent des éléments communs et que leurs œuvres s'enracinent dans le même cadre idéologique, Gauguin se sépare de Loti par son synthétisme

religieux, l'intensité de son esthétique et l'influence réelle des arts polynésiens sur la création de son œuvre. De son côté, Segalen rejette la mélancolie nostalgique de Loti, de même que son appropriation superficielle de la culture polynésienne. Dans *Les Immémoriaux* et, plus tard en Chine, il définira son esthétique du Divers en opposition à l'esthétique sentimentale et ethnocentriste de Loti. Étant donné que Segalen prend le parti de Gauguin, cette influence plastique sur son primitivisme mérite notre attention.

Comment Segalen et Gauguin se distinguent des « Loti »

Étant parti en Océanie, Gauguin cherchait des moyens pour renforcer son parti pris. Il souhaitait établir une relation authentique avec cette culture qui affirmerait son appartenance à ce monde, ses connaissances et, surtout, la sincérité de sa relation avec les Polynésiens. Ses tableaux, ses gravures et ses statuettes sculptées en bois marquent ce mouvement de l'Europe vers la Polynésie, ce qui exprime son désir de s'intégrer à la culture, et de se laisser être influencé par ses dieux païens et par ses arts traditionnels. Comme le constate Elizabeth Childs, par sa décoration des outils domestiques, et puis par sa création des *ti'ii* – figures anthropomorphiques qui approprient des dieux du panthéon païen polynésien –, Gauguin se targue d'une authenticité au niveau des matériaux et de leur incorporation des dieux païens. Ce synthétisme religieux forme une pierre angulaire du primitivisme chez Gauguin.

Sur ce point précis, le peintre prend ses distances avec Loti et, bien que l'intérêt que Gauguin montre vers le côté magique de la culture polynésienne, son appropriation des dieux païens, et des personnages des anciens mythes de Tahiti, reprend le portrait que Loti donne de Tahiti dans *Le Mariage*. Gauguin transforme néanmoins l'imaginaire de son intercesseur en poursuivant ce synthétisme religieux.

En 1872, Loti retrouva la cour de la reine Pomaré qui lui donnait l'exemple d'une belle civilisation cultivée qui gardait néanmoins son essence sauvage. Chez Loti, l'influence des Occidentaux n'est pas mauvaise en soi, mais dépend de la combinaison avec les éléments de la race qu'elle touche. Loti met en valeur les Polynésiens « nobles » qui portent encore des traces du « cannibale » et du « bon sauvage » du XVIII^e siècle. Ce monde qui gardait des vestiges de l'ancien Tahiti, existait en contraste avec la ville de Papeete, un site de déchéance sous les mauvaises influences européennes.

Dans *Le Mariage*, Loti cherche à connaître Tahiti dans sa relation avec la reine et Rarahu, dans le voyage à l'intérieur de l'île et par son apprentissage de la langue tahitienne. Il passe son temps dans le district avec Rarahu où il rencontre l'univers des dieux païens et des *Tupapau*, esprits errants, et au Palais avec la reine. Loti obtient aussi des connaissances de la langue polynésienne, tandis qu'il recherche des éléments mystérieux de l'ancienne religion :

« Au premier abord je fus frappé de la grande quantité des mots mystiques de la vieille religion maorie – et puis de ces mots tristes, effrayantes, intraduisibles – qui expriment là-bas les terreurs vagues de la nuit, les rêves à peine saisissables de l’imagination... » (27-28).

Il n’est pas surprenant que Gauguin reprenne l’intérêt de son prédécesseur à l’ancienne religion polynésienne et à la langue tahitienne. Cependant, pour Gauguin, qui arriva à la fin du règne des Pomaré, de sorte que son imaginaire s’est nourri d’un réel qui consistait seulement à un Papeete déchu et des districts éloignés. Dans cette optique, le synthétisme religieux constitue une réponse personnelle à la déception qu’il éprouvait lors de son arrivée à Tahiti.

Or quelques jours après son arrivée à Papeete, en juillet 1891, le roi Pomaré décéda. Dans *Noa Noa*, le récit de son premier séjour à Tahiti, Gauguin note avec dédain :

« Tout rentra bien dans l’ordre habituel. Il y avait un roi de moins et avec lui disparaissaient les derniers vestiges d’habitudes... maories. C’était bien fini : rien que des Civilisés. J’étais triste ; venir de si loin pour... Arriverai-je à retrouver une trace de ce passé si loin, si mystérieux ? Et le présent ne me disait rien qui vaille. Retrouver l’ancien foyer, raviver le feu au milieu de toutes ces cendres. Et pour cela, bien seul, sans aucun appui » (37).

La Polynésie du *Mariage de Loti* s’écroulait devant ses yeux, et pour ce peintre qui s’était inscrit dans le sillage de Loti, la disparition des traces de ce monde apportait des conséquences graves : Le désenchantement vécu par Loti en raison de la différence entre son rêve et sa réalité, se traduit sous la plume de Gauguin en « désillusion ». Cette désillusion souligne le fait que dans *Le Mariage*, Loti découvre les traces du mythe de Tahiti qui vivait encore à la cour Pomaré et dans son « mariage tahitien » avec Rarahu. Gauguin, par contre, allait habiter un Tahiti moderne, dépourvu des vestiges de son passé noble.

Pour cette raison, l’œuvre qu’il créa sur les traces de l’ancien Tahiti se concevait comme immémorial et authentique, s’opposant au présent, au monde moderne dépourvu de noblesse. Gauguin créa des statuettes comme *Tamanu* (1892) et *Idole à la coquille* (1892) qui sont des dieux polynésiens réalisés dans les matériaux authentiques qui se reposent en méditation. Leurs aspects rappellent les bas-reliefs du temple javanais à Borobudur (Anquetil, Barbey et Faucher 156-157). Gauguin renouvelle, ainsi, la dimension sacrée et mystérieuse de ces mondes d’autrefois pour faire revivre sa vision d’une Polynésie sauvage.

Tout comme Segalen se vantait d'apprendre la langue ancienne et pas la langue bâtarde de Papeete, Loti, lui aussi, discute à plusieurs reprises de son niveau d'apprentissage de la langue :

Depuis longtemps, je pouvais couramment parler le '*tahitien de la plage*' qui est au tahitien pur ce que le *petit-nègre* est au français ; mais je commençais aussi à m'exprimer sans embarras au moyen des mots corrects et des tournures bizarres d'autrefois, et Pomaré consentit à tenir de longues conversations avec moi. J'avais deux personnes qui pouvait me comprendre et m'aider dans l'étude de cette langue qui bientôt ne se parlera plus : Rarahu et la reine » (134-35).

Ses connaissances linguistiques sont importantes car elles lui donnent accès au passé de Tahiti, mais aussi, à ce passé qui se revêt de la noblesse et du mystère. Il s'agit de mettre en valeur ce monde noble qui reste en opposition à l'existence mondaine, celle de la plage, de Papeete, du monde occidentalisé.

De son côté, Gauguin figure la langue polynésienne dans ses tableaux et l'utilise pour ses titres. Dans (Fig. : 3) *Merahi metua no Tehamana [Les Aïeuls de Temahana]* (1893), il reprend une idée qui est essentielle à l'identité de Rarahu. Elle est soulignée par Loti parce que la coutume de *fa'a'amu* multiple montrait la singularité de la particularité polynésienne :

La mère de Rarahu l'avait amenée à Tahiti, la grande île, pour l'offrir à une très vieille femme du district d'Apiré qui était sa parente éloignée. Elle obéissait ainsi à un usage ancien de la race maorie, qui veut que les enfants restent rarement auprès de leur vraie mère. Les mères adoptives, les pères adoptifs (*fa'a'amu*) sont là-bas les plus nombreux, et la famille s'y recrute au hasard. Cet échange traditionnel des enfants est l'une des originalités des mœurs polynésiennes » (4-5).

Gauguin met en œuvre Tehamana, sa femme tahitienne pendant son premier séjour. Ce portrait souligne à la fois sa noblesse – elle porte un éventail –, l'influence de l'évangélisation – elle est habillée en tenue contemporaine –, et son appartenance à une culture immémoriale et sacré – elle s'assoit devant un fond qui figure des signes des bois pascuans, l'écriture mystérieuse découverte sur l'île de Pâques en 1880. Ce tableau résume donc une attitude respectueuse chez Gauguin qui se traduit en une vision de Tahiti contemporaine, authentique, originelle.

Gauguin n'ignore pas la dimension sensuelle de sa *vahiné* – les mangues suggère sa sensualité – ce qui fait penser d'ailleurs à la description des jouissances de Segalen avec

Maraea. Sur ce tableau, ces fruits parfumés renvoient le regard vers une figure primitive, presque nue qui reste sous l'influence des *Toupapaou*, les fantômes qui peuplent les endroits sacrés et ténébreux. Cette image de la déesse Hina, comme une fille entourée d'esprits errants, rappelle l'image de Rarahu traduite dans le style d'une figure de Borobudur. *Merahi metua no Tehamana* se compose ainsi des éléments essentiels à la Polynésie que Gauguin cherchait à faire revivre... des éléments que Segalen reprend à son tour.



Figure 3 Paul Gauguin, *Merahi metua no Tehamana* [*Les Aïeux de Temahana*] (1893)
Art Institute of Chicago

Nous nous attardons sur cette image parce qu'elle expose la prise de position à l'encontre de la société moderne à Tahiti adoptée par Gauguin, mais en même temps, il souligne le fait que le peintre regrette la disparition du monde dépeint par Loti. Ce monde valorise le regard de Loti lui-même, lequel avait cherché à trouver un bon équilibre entre l'idéalisme qui s'attache trop à une vision d'une Tahiti idyllique de Bougainville, et le regard du colon qui ne voit en Océanie que des moyens de satisfaire ses désirs immédiats. Dans *Mariage*, Loti déclare que ces deux regards ne livreraient pas « le charme de ce pays » (34). Il s'oppose donc à la conception bourgeoise de Tahiti comme un paradis terrestre qui se compose des délices purement matériels. Il se situe, aussi, à l'encontre d'un regard romantique posé sur Tahiti « qui y voit une terre d'éternel printemps, toujours riante, poétique, pays de fleurs et de belles jeunes femmes », mais qui ignore la réalité de l'influence des Occidentaux (34). Puisque ce charme est restreint à ceux qui sauraient éviter ces deux pièges, cette prise de position fait écho à l'orgueil de Gauguin et l'élitisme chez Segalen.

En s'opposant au regard bourgeois et idéaliste, l'écrivain se veut au-delà de la société. Loti adopte le parti pris de l'artiste qui veut faire face à la réalité d'un paradis terrestre perdu, mais qui veut, quoique paradoxalement, faire revivre l'ancien Tahiti dans son œuvre. L'élan primitiviste de Gauguin s'inspire d'une admiration des « naturels » qui cherchent à restaurer leur noblesse d'autrefois. Ce primitivisme ne peut être séparé de son corollaire, que la société contemporaine est déchue, ayant besoin d'être ravivée par le regard du peintre qui, par la force de son orgueil, et par la puissance de son génie, se tient à distance d'eux, gardant sa position supérieure. Gauguin adhère donc à cette conception de l'artiste entendue comme au-delà de la société des « civilisés », et qui considère avec dédain ce monde indigène déchu des « demi-civilisés », tout en s'alignant avec l'ancien régime en Polynésie, la cour Pomaré. Cette prise de position politique qui informe *Le Mariage* s'entend clairement dans le regret de la fin de la monarchie exprimé par Gauguin dans *Noa Noa*.

De son côté, Segalen était un exote qui savait apprécier la différence et qui était parti à la recherche de la sensation. Mais tout comme Gauguin, cette prise de position esthétique s'enracine dans une politique qu'il partage avec ses contemporains. Comme la remarque Vassilière, cette politique conservatrice reste à l'arrière-plan lors de son séjour en Polynésie. Mais notre analyse de sa correspondance montre, sans équivoque, que Segalen blâme l'évangélisation pour l'état déchu de la culture polynésienne, qu'il regrette la disparition de l'ancien Tahiti et qu'il se méfie de la société coloniale et de ses « demi-civilisés » qui en résultèrent.

Cette prise de position politique, en s'entrelaçant avec son esthétique, deviendra de plus en plus visible après son séjour en Océanie. Après une longue réflexion sur l'exotisme et vers la fin de son séjour en Chine, à Shanghai en 1917, Segalen remarque dans ses notes qu'il

regrette « tout ce qu'on appelle Progrès » (OC I 775). Il considère avec dédain des « voyages mécaniques confrontant les peuples et, horreur, les mêlant, les mélangeant sans les faire battre », de même que l'avènement du tourisme de masse qu'ils avaient rendu possible. À cet égard, il se méfie des « troupeaux errants » de touristes, des guides et des récits de voyages modernes, des agences Cook – des éléments clés de la culture populaire. Il s'inscrit à l'encontre de l'État-nation et du colonialisme parce qu'ils réduisaient des distances sociales. Pour Segalen, l'égalité est une force de l'entropie :

« Où sont les distances ? Il y en avait de considérables entre le Tzar et le moujik, le Fils du Ciel et le peuple. Malgré la théorie paternelle, les Cours anciennes, et les petites Cours d'Allemagne, où les villes princières d'Italie furent de beaux outils du Divers. Le peuple souverain apporte partout avec lui les mêmes habitudes, les mêmes fonctions » (775).

Comme l'avait remarqué Khatibi, Segalen se montre un « aristocrate atavique » par son parti pris de l'empereur contre la république en Chine, et ses attitudes à propos du peuple chinois. Mais il importe d'ajouter à ce constat, que Segalen s'opposait à la réduction des distances entre la Cour et le peuple, dévoilant ainsi le terrain idéologique qu'il partage bel et bien avec Loti. Segalen regrette la disparition des petites Cours, y compris la Cour Pomaré. Cependant, à cet égard, il faut préciser qu'il tenait pour coupable les Pomaré pour avoir cédé – plus ou moins paisiblement – leur pouvoir aux missionnaires, d'abord, et puis aux Français par la suite. De la même façon, dans *René Leys*, lors qu'il met en scène la fin de la dynastie Qin en 1912, Segalen regrette la capitulation « complaisante » de la dynastie. Le personnage, Monsieur Sié remarque avec âpreté :

« Ce matin ressemble à tous les matins de l'hiver... Rien ne s'est passé durant la nuit. Rien ne s'est fait. Pékin, pour la première fois, m'a déçu : Pékin n'a pas brûlé cette nuit.

Faut-il croire à tant de bassesse... ? L'abdication, le passage, la transmission des pouvoirs du Ciel se font-ils donc avec tant de complaisance aux pouvoirs de la terre ? Le Petit Empereur véridique, la main conduite par les doigts mous et gras du Régent, a « laissé tomber de son pinceau » le geste qui confrère, au Dictateur, à Yuan She-k'ai, tout pouvoir pour le Bonheur du Peuple et le soin de la santé de l'Empire... » (OC II 567).

Dans sa lecture de *l'Essai sur l'inégalité des races*, Todorov décrit Gobineau comme « ennemi de l'égalité » « défenseur de l'Ancien Régime » et « contempteur de la démocratie moderne » (162). Dans ses notes pour *Essai sur l'Exotisme*, sa position politique qui est exprimée dans le contexte de sa lutte contre les forces entropiques, surprend le lecteur contemporain par son élitisme et par ses attitudes du XIX^e siècle. Il s'avère partisan de la

« condamnation absolue du féminisme », par exemple, parce qu'il constitue une « sorte de monstrueuse inversion sociale ». Cette prise de position politique constitue la pierre angulaire dans la conception du poète chez Segalen.

Sans rentrer dans le débat sur la séparation (im)-possible de la politique et de l'esthétique, il nous suffit de souligner que dans ses notes, Segalen considère que, dans le contexte de la lutte contre l'entropie, ce sont « les poètes et les visionnaires qui mènent toujours ce combat » (775). Segalen considérait que le décroissement du Divers était « le grand danger terrestre », parce qu'il voyait clairement l'influence du colonialisme et l'impact des révolutions sur la société. Il regrette ces développements qu'il qualifia d'un nivellement des différences, la réduction des distances, et le déblaiement des anciens mondes et leurs religions par l'Occident moderne. En Océanie, Segalen adopte la même prise de position politique que Loti et Gauguin, laquelle met en valeur l'ancien régime, conçue en son opposition au monde matérialiste de Papeete et au regard idéaliste sur la Polynésie. Cependant, Segalen et Gauguin délaissent l'influence de Loti sur le plan esthétique, en poursuivant des œuvres qui se distinguent par leur synthétisme, et de leurs connaissances approfondies de l'Océanie, et par la cohésion de leurs visions d'elle. Ce qui prête à confusion en considérant cette relation, est le fait que, chez Segalen, au fur et à mesure que son exotisme se cristallise, son regard sur Loti devient de plus en plus sévère. Dans ses notes, en 1908, Segalen considère Loti comme équivalent aux touristes, et le qualifie d'un « pseudo-exote », déclarant que l'ensemble ne sont que « Proxénètes de la sensation du Divers » (OC I 755). Cette opposition à Loti, le disqualifie du combat contre l'entropie car, selon Segalen, Loti n'est pas poète, mais l'exemple de son double inauthentique, celui qui profite de l'exploitation de la diversité, tout en faisant semblant d'être un exote.

De cette manière, dans les figures de Gauguin et de Loti, Segalen trouve, d'un côté, son modèle du poète authentique qui reste fidèle à son parti pris du primitivisme, et de l'autre côté, l'exemple d'un poète inauthentique qui transforme ses connaissances superficielles d'un pays exotique en des livres de pacotille. Loti incarne l'attitude que Segalen prêtera à Monsieur Sié au début de *René Leys*, une attitude qui va être transformée par sa rencontre avec René Leys, un exemple d'un vrai poète qui évoque un jeune Rimbaud.

Dans cette optique, à Papeete en 1903, Segalen se voulait l'« intraitable champion » du peintre, et en tant que défenseur de Gauguin, il allait devenir lui-même l'un des premiers à écrire à propos du peintre. Son article, « *Gauguin dans son dernier décor* » fut publié dans le *Mercur* en juin 1904, et l'impact de la rencontre posthume qu'il raconte dans cet article se ressentira toute sa vie. *Les Immémoriaux* sera achevé sous son influence pendant les trois années suivantes, et puis, de mars 1907 jusqu'à la fin de sa vie, il travaillera sur le manuscrit du *Maître-du-Jour*.

Dans cette épopée inspirée par Gauguin, Segalen reprend le monde évangélisé des *Immémoriaux* mais, à peu près, soixante-dix années plus tard. Il y envisage la tentative d'un artiste qui tâche de faire revivre la vie sacrée chez les Marquisiens. Dans ses notes qui accompagnent les *Œuvres Critiques*, Camelin constate qu'en s'appuyant sur *Ainsi parlait Zarathoustra* et sur une biographie de Julien l'Apostat, cette figure de Gauguin crée des idoles d'une allure « maorie-védique » qui appartiennent à un nouveau panthéon hybride des dieux polynésiens et hindous (293-294). Ce prophète d'une nouvelle religion imaginée par Segalen échoue dans ses efforts. Dans une lettre à Jules de Gaultier (18 octobre 1907), Segalen note que Gauguin avait « rêvé sans doute, d'être cet homme » (C I 717).

Lors de sa préparation du manuscrit, Segalen lui-même rêvait de partir s'installer à Hiva-Oa pour retrouver la vie du peintre⁸. Ce rêve s'inspire, sans doute, de sa nostalgie de son séjour à Tahiti plus que de la vie du peintre. Lors de son arrivée en Chine, il remarque dans une lettre à sa femme Yvonne (2 mai 1909), que *Le Maître-du-Jouir* est depuis longtemps son « œuvre de choix » (C I 851), et il retourna vers elle en 1916, lorsqu'il préparait son « Hommage à Gauguin » qu'il avait commencé dix ans plus tôt. Ce dernier texte sur Gauguin paraîtra chez Georges Crès sous la forme d'une préface de *Lettres de Paul Gauguin à Georges Daniel de Monfreid* (1919).

Segalen montre qu'il admire Gauguin par son attitude envers les outils du peintre, le fait qu'il ait copié le *credo*, et par le ton de sa correspondance. Le poète subit l'influence du peintre parce que ce dernier, étant parti ailleurs dans un geste antibourgeois qui montre sa volonté de tout sacrifier pour l'Art, avait poursuivi son primitivisme jusqu'au bout. Après une longue réflexion sur la vie du peintre, dans « Hommage à Gauguin » Segalen conclut :

« Bien mieux que la division des couleurs, Pissarro avait d'abord enseigné à Gauguin comment on échappe à la famille, à la fatalité de marchand ou d'homme à tout faire, comment l'on n'est pas commerçant » (Premiers écrits sur l'art (Gauguin, Moreau, Sculpture) 83).

Cette pulsion est fondamentale à l'esthétique du Divers que le poète anticipait lors de son séjour en Océanie : Elle dévoile le chemin qui allait le tenter désormais ; comme la vie de l'éloigné ou du poète maudit, Segalen rêve de partir vivre en tant qu'« exote ».

Segalen a failli adopter Gauguin comme Maître. Bien qu'il ne l'ait pas suivi dans son exil volontaire, il admire Gauguin pour sa prise de position à l'encontre de la bonne société, pour son œuvre qui s'affirme hors de portée des règles et des écoles en art, et pour ses recherches des anciens cultes polynésiens. Il respecte sa capacité de vivre en marge de la société, et fait

⁸ Ce rêve s'inspire, sans doute, de sa nostalgie de son séjour à Tahiti plus que la vie du peintre. En fait, même en 1909, lors de son arrivée en Chine, il en fait référence dans sa correspondance.

éloge de sa force physique, de sa pugnacité, de ses prouesses sexuelles, sans oublier sa puissance créatrice. Nous soulignons que, pour Segalen, ce qui fait de Gauguin un grand artiste est d'un côté, la force de son esthétique « sauvage », et d'un autre côté, le fait qu'il transforme (quoique imparfaitement) son primitivisme en son Évangile. Dans cette esquisse du primitivisme de Gauguin, il y a quatre éléments à souligner : son enracinement – et son renversement – du cadre théorique du racialisme, sa dimension proprement esthétique qui transforme son œuvre plastique, sa dimension religieuse et synthétique, et son côté pratique qui s'applique à la vie de l'artiste même. Ces points nous permettent de constater les rapprochements et les distances entre Loti, Gauguin et Segalen, de cerner le fil rouge qui les relie. Nous avons montré que Loti a inspiré le voyage de Gauguin, et que ce peintre fournit à Segalen un premier exemple de son « exote » : un voyageur-né qui se transforme en hors-la-loi, symbole de l'indépendance, qui reste essentiellement un poète héroïque antimoderne.

Conclusion

Dans ce chapitre, l'influence de Gauguin nous a permis de situer Segalen par rapport aux mouvements artistiques de la fin du XIX^e siècle et du début du XX^e. Nous avons vu qu'il a développé sa conception de l'auteur dans le contexte du débat entre le naturalisme et le symbolisme, mais que sous l'influence de Nietzsche, qu'il adoptait un parti pris pour l'« éloigné ». Sur les traces de Gauguin, Segalen cherchait l'ancienne religion païenne à Tahiti pour échapper à la vie « civilisée », moderne et occidentale. Mais ce primitivisme qui voyait dans le mode de vie polynésien une existence plus proche de la Nature, plus « sauvage » et donc plus libérée sur le plan sexuel, devait être réconcilié au fait qu'ils rencontraient une société qui avait été chrétienne depuis 1820 et une colonie française depuis 1880. Tout comme Gauguin, Segalen était tantôt ébloui tantôt désenchanté par ce qu'il y trouvait. Le rêve de Tahiti comme la « Nouvelle-Cythère » inauguré par Bougainville en 1768, et puis renouvelé par *Le Mariage de Loti* en 1880 avait séduit Gauguin, préparant une rencontre décevante pour le peintre. Segalen, à son tour, se montrait plus lucide face au rêve, mais non plus résistant à la déception. Le poète n'avait pas d'aspirations fausses en arrivant en Polynésie, mais il s'est lancé dans sa quête de l'ancienne Tahiti tout comme son intercesseur Gauguin. Nous avons démontré, dans ce chapitre, que cet élan primitiviste s'appuie sur le cadre du racialisme de Gobineau. Mais nous avons précisé, d'emblée, que Segalen n'adhérait pas à la théorie de l'inégalité des races. Certaines idées communes sont présentes, mais l'exotisme de Segalen se distance philosophiquement de cette théorie. Cette distance est importante parce qu'elle signale une rupture avec les théories de races du XIX^e siècle, ce qui situe l'esthétique du Divers au XX^e siècle, comme un précurseur de la phénoménologie. L'exotisme de Segalen

s'enracine dans le primitivisme de Gauguin qui s'appuie sur la désillusion éprouvée par le peintre devant la Polynésie contemporaine, mais qui ne renonce pas au rêve de Tahiti comme un paradis terrestre. La persistance de ce rêve – dans l'imaginaire de Segalen – est la source de l'ambivalence qui s'attache à son œuvre. En se penchant sur la relation entre Gauguin et Segalen, nous avons montré que Segalen trouvait en ce peintre une influence durable pour sa propre esthétique et un modèle pour l'exote. Cette influence signale l'adhérence de Segalen à un primitivisme qui ne peut être séparé du courant du racialisme à l'époque, ce qui rend inéluctable son association à l'idéologie coloniale. Ce primitivisme consiste enfin, en une prise de position équivoque à l'encontre de la bonne société coloniale, et à cet égard, Segalen se montre un véritable poète antimoderne, dans le sillage de Baudelaire et de Gauguin.

LES IMMÉMORIAUX

« Paul Gauguin. Ce nom avec la litanie coloniale correcte des
Bougainville Loti Melville Segalen effacé le nom de nos ancêtres scandé par
chacun des nœuds de nos aufau fetii aujourd'hui disqualifiés ».

Chantal Spitz 2003⁹

Introduction

Notre point de départ dans ce chapitre est le fait que, malgré l'intention de son auteur de prendre ses distances avec l'exotisme du XIX^e siècle, *Les Immémoriaux* n'a pas réussi à échapper à une comparaison persistante avec *Le Mariage de Loti*. Ce chapitre commence par notre analyse de cette situation, ce qui nous orienterait vers le statut des *Immémoriaux* comme un « roman ethnographique » qui fut établi par son inclusion dans la collection « Terre humaine » chez Plon, en 1956. Ce statut a reconnu la qualité « scientifique » des sources du roman, de même que l'enquête que Segalen avait menée lors de son séjour en Océanie. Mais, en effet, il n'avait fait que souligner le parcours ambivalent adopté par Segalen lorsqu'il écrivait *Les Immémoriaux* : celui d'un poète qui cherchait à créer sa propre esthétique à l'encontre de celles de ses contemporains, une esthétique qui s'enracine autant dans le réel que dans l'imaginaire.

Dans la première partie de ce chapitre, nous montrerons que l'imaginaire dans *Les Immémoriaux* se superpose à celui de Loti et Gauguin, créant un palimpseste qui expose l'organisation du symbolique du texte. Cet imaginaire se fonde sur une conception de l'espace et du temps. Ensuite, nous montrerons que dans *Les Immémoriaux* la structure symétrique de ce monde constitue un théâtre où les poètes polynésiens – un *haèré-po* et un *Ariöi* - vivent le drame de l'évangélisation. Ce théâtre orchestre la polyphonie des voix narratives plurielles, ce qui permet à la critique de Segalen d'être entendue avec clarté. Dans *Les Immémoriaux*, l'ironie mordante du récit renforce celle du dialogue, laquelle s'appuie sur des termes qui portent une signification familière. La stabilité que ces sites donnent au récit permet à Segalen d'incorporer des éléments d'altérité polynésienne au niveau du texte. Or *Les Immémoriaux* est

⁹ Chantal Spitz, poète et romancière d'origine de l'île Huahine, en Polynésie française, a été lu ce texte « Héritage et confrontation » le 6 mars 2003 à l'Université de Polynésie Française, à Punaauia, à l'occasion du colloque commémorant le centenaire de la mort de Paul Gauguin, du 6 au 8 mars 2003. Les dérives grammaticales sont la marque de l'oralité et de la résistance chez ce poète d'origine *ma'ohi*. Il est publié sur le site web Île-en-île.org.

un texte qui confronte le lecteur avec un imaginaire stable et reconnaissable, d'une part, et sur lequel il construit un texte qui déstabilise son lecteur par l'altérité polynésienne, d'autre part.

Dans la deuxième partie de ce chapitre, nous exposerons le voyage que les deux poètes polynésiens – au centre du récit – entreprennent dans le roman. Notre analyse de la nature double de leur voyage – le fait que Paofaï part en quête alors que Térii s'enfuit en exil – montrera que Segalen s'appuie sur deux conceptions d'authenticité différentes. L'une s'enracine dans le Divers, alors que l'autre s'enracine dans le Même. Ces deux conceptions d'authenticité forment le base d'un dilemme auquel les poètes doivent faire face, et que Segalen met en scène dans *Les Immémoriaux*. Nous montrerons, ensuite, que l'entrelacement de leurs destins opposés, qui symbolise le destin douloureux de l'ancienne culture païenne et le nouvel élan de la société évangélisée, expose les enjeux de ce dilemme. Or nous proposerons que, selon Segalen, le parti pris de l'exote lui force à faire un choix difficile entre une vie inauthentique qui lui assurerait une place dans une bonne société médiocre, mais dans laquelle il se soumettra imparfaitement à des valeurs médiocres qui ne sont pas vraiment les siennes, et une autre vie qui se revêt d'authenticité, mais qui sera celle d'un exilé ou d'un hors-la-loi. Dans la vie du poète authentique, le sacrifice personnel se montre nécessaire parce qu'il n'accepte pas de s'aligner sur les valeurs de la société qui l'entoure. Notre analyse démontrera ainsi que, pour Segalen, le poète authentique deviendra maudit, se sacrifiant sur l'autel de ses valeurs, avant de mourir, peut-être, dans un beau geste de rebelle.

Notre analyse, dans ce chapitre, exposera que la figure du poète dans *Les Immémoriaux*, constitue une dimension fondamentale du roman, de sorte que toute lecture qui cherche à transformer *Les Immémoriaux* en exemple des mérites de l'hybridité, tout en ignorant délibérément le côté polémique et nietzschéen du texte, risque de négliger cette question philosophique essentielle à l'œuvre du poète, et à laquelle Segalen chercha une réponse de son vivant. Nous suggérerons, enfin, que ce dilemme vécu par des poètes est ce qui attire d'autres exotes vers l'œuvre de Segalen, à savoir Henri Hiro et Chantal Spitz.

De l'imaginaire européen « fin de siècle »

Une constellation d'artistes : « Loti-Gauguin-Segalen »

L'influence de Gauguin sur la poétique de Segalen, se résume dans une lettre à Georges Daniel de Monfreid (12 avril 1906), où il donne la raison pour laquelle il avait inventé un point de vue polynésien dans *Les Immémoriaux* :

« J'ai essayé 'd'écrire' les Tahitiens d'une façon adéquate à celle dont Gauguin les vit pour les peindre : en eux-mêmes, et de dedans en dehors. Et ce n'est pas ma moindre admiration pour lui, que cette illumination de toute une race, répandue dans son œuvre Tahitienne » (C I 660).

Inspiré par la vision de la Polynésie qu'en donne le primitivisme de Gauguin, Segalen adopte, pour *Les Immémoriaux*, un point de vue « à l'envers » qui rappelle *Le Supplément du Voyage de Bougainville* (1771), de Diderot ou *Les Natchez* (1827), de Chateaubriand. Mais *Les Immémoriaux* diffère de ces prédécesseurs par la synthèse – réalisée aux niveaux du texte même – de la langue et de la cosmologie polynésienne et des connaissances occidentales de l'Océanie. Les premières critiques du roman se montrent défavorables, tout en soulignant cet aspect :

« L'âme de Max-Anély est saturée sinon des mœurs et d'idées, du moins de littérature maorie ou soi-disant telle. (...) Noms propres ou noms communs, les mots maoris interviennent à chaque page et à chaque alinéa, inspirant au lecteur, avec un ennui vague mais prenant, la crainte d'être dupé » (Manceron, Segalen 245).

Cette qualité qui rapproche *Les Immémoriaux* de l'œuvre de Gauguin, et qui le sépare de Loti, était l'objet de dénigrement dans la critique qui a suggéré qu'il « n'a pas su choisir entre deux langues » (Manceron 245). Segalen emploie la même stratégie primitive que Gauguin, dans la mesure où il introduit des éléments « sauvages » dans le texte au niveau même de l'expression française.

Les Immémoriaux fut publié en octobre 1907, soit quatre ans depuis le moment où, en Polynésie, Segalen eut l'idée d'écrire son roman « Le Promeneur de la Nuit ». Ce roman engendre donc les influences vécues à Ceylan (aujourd'hui Sri Lanka) et en France, après son séjour en Océanie. Mais le texte porte, également, des traces de son parti pris de l'art et de son « éveil » antérieures à ce voyage autour du monde. Dans cette optique, une lecture de ce texte doit prendre en compte son parti pris pour l'art, sa rencontre avec la culture polynésienne, l'influence de Gauguin et sa réflexion sur l'exotisme qui suscite les premiers éclairs de l'esthétique du *Divers*¹⁰.

Lors de sa parution à compte d'auteur chez Le Mercure, *Les Immémoriaux* se montrait aussi choquant que les tableaux de Gauguin. La critique considérait Segalen « plus sceptique, plus amoral ou plus immoral et plus foncièrement antichrétien que M. Loti » (Manceron,

¹⁰ Étant donné que ce chapitre a pour objectif d'exposer et d'analyser un dilemme qui est posé dans le texte, à travers les destins entrelacés des personnages principaux. Nous traiterons donc des développements de l'esthétique du *Divers* dans le chapitre suivant.

Segalen 245). Et, comme le souligne Manceron, il n'y avait qu'une réponse positive dans la Presse :

« Seule, Rachilde, dans le *Mercur de France*, lui consacra une critique favorable où elle le présentait comme 'le roman d'une nation, le roman à la fois naïf, douloureux, malicieux des vagissements d'un peuple nouveau-né' » (246).

Nous voyons ainsi que, le germe d'un débat qui se poursuit jusqu'à présent avait été semé aux vents de la critique dès la première parution. Ce débat, concernant le rapport entre l'œuvre de Segalen et la culture polynésienne, y compris sa relation à l'identité *maohi* et au colonialisme français, fait l'objet de la critique... même aujourd'hui.

L'enjeu de ce débat reste le rôle que *Les Immémoriaux* devrait jouer dans les représentations littéraires de l'Océanie, ou même sa place dans le patrimoine de la Polynésie française. Il est souvent remarqué dans la critique, par exemple, que *Les Immémoriaux* a été visé comme un des premiers textes à être traduit en *reo maohi* par l'Académie tahitienne, l'équivalent à Tahiti de l'Académie française, et cela malgré le fait que ce projet n'a jamais été réalisé en presque cinquante ans. Quoi qu'il en soit, la question se pose toujours de son importance comme influence pour les écrivains contemporains qui appartiennent à cette région et pour ceux qui écrivent à son propos.

Le point clé dans tous ces discours demeure pourtant l'importance à accorder à l'emploi, chez Segalen, des détails ethnographiques, d'une part, et ses qualités poétiques de l'autre. Ses connaissances de la culture polynésienne semblent impliquer une appréciation et un niveau de respect qui manquaient aux voyageurs précédents. Mais l'importance des sources est rivalisée par le niveau raffiné de synthèse et de cohésion générale du texte. Cette concurrence entre une lecture « documentaire » et « poétique » du roman est troublée par le fait que Segalen utilise ces deux approches pour fonder sa critique nietzschéenne de la société polynésienne qu'il avait rencontrée lors de son séjour. Sa démarche d'ethnologue était soumise aux exigences de la poésie, mais les deux s'entrecroisent pour faciliter la naissance d'un éloge des valeurs de l'ancien Tahiti païen et le dénoncement de ce qu'il était devenu, une société chrétienne.

Composé en trois parties, *Les Immémoriaux* constitue un portrait du peuple « maori » avant et après l'évangélisation effectuée par les missionnaires protestants. Le roman commence *in medias res* et emploie un point de vue « maori » limité par ses croyances païennes. En suivant la vie d'un « Récitant », Térîi-Paraürahi, la voix narrative se transforme au fur et à mesure que l'évangélisation transforme la société sur l'île. Suite à son baptême, et puis l'ascension de Térîi (devenu Iakoba) au rang de diacre dans la nouvelle société chrétienne, le roman se clôt sur un passage narré au passé simple d'un point de vue sous-entendu comme celui d'un Européen. Cette voix narrative dynamique permet à Segalen de

mettre en scène la *transformation* du regard de Térii et de son peuple face à l'évangélisation. Segalen expose ainsi l'avènement d'une société « maorie » hybride, pieuse et partiellement occidentalisée.

Toutefois, puisque Segalen considérait que le métissage résulte en la dégradation d'une culture, *Les Immémoriaux* expose, sur un ton ironique, son mépris de la société tahitienne qui fut évangélisée depuis les années 1820. Au lieu de remettre en question des valeurs occidentales par l'invention d'un regard « à l'envers » d'un prétendu « bon sauvage », ce roman constitue plutôt une critique acerbe de la société tahitienne telle qu'il l'a trouvée pendant son séjour en 1903. *Les Immémoriaux* met en scène la « chute » de la culture polynésienne au début du XIX^e siècle, ce qui résulta en la société hybride au début du XX^e siècle. Dans une lettre au romancier Claude Farrère (Charles Bargone) Segalen justifie la fin maudite des *Immémoriaux* :

« Je conçois, mon cher ami, votre désappointement. C'est le désappointement même que m'a fait éprouver la race maorie dans son apostasie. Je m'étais juré d'exprimer la belle vie antique, nue et fière de la première partie, je l'ai mise en scène avec l'intention précise de l'effacer, trait pour trait dans la troisième. Ça a toujours été mon but précis... Une 'reconstitution' pure et simple ne m'aurait pas suffi... J'ai tenté autre chose : évoquer pour détruire... L'issue est amère. Le dénouement terne, mesquin. Je l'ai désiré tel, parce que le mesquin est ce qui me poigne moi-même le plus. Soyez dépité, déçu, agacé, énervé par mes derniers chapitres, tant mieux ainsi. Je suis satisfait. Avec, dans la bouche, un arrière-goût d'âpreté, et la sensation, aux mâchoires, d'avoir mordu » (C I 679).

En écrivant son premier roman, Segalen envisageait une rupture avec le regard sentimental, nostalgique et pittoresque de l'Exotisme du XIX^e siècle, d'une part, et la prétendue objectivité du roman naturaliste, de l'autre. Segalen voulait surtout se distinguer de l'image de Tahiti présentée dans *Le Mariage* qui, accompagnée d'un refrain de regret, réinvente des moments de l'idylle. L'écriture et la structure des *Immémoriaux* font sentir au lecteur (occidental) un « choc en retour », suscité par « l'exotisme au deuxième degré », une sensation de la différence puisqu'il est devenu l'objet pour l'Autre. Dans son premier roman Segalen réalisa donc son idéal de l'art, ce pivot qu'il avait découvert à Bordeaux en 1901, et qui avait développé, en lui, la « sensation de l'exotisme » après son départ de l'Océanie.

En cherchant à communiquer sa déception face à « la race maorie dans son état d'apostasie » (C I 679), Segalen prit le contre-pied de ses contemporains, Paul Claudel, Saint-Pol-Roux, Claude Farrère et Pierre Loti. Comme Gauguin, le poète cherche son propre style – qui lui appartient – de sorte qu'il refuse d'adhérer aux écoles littéraires ou de se conformer aux

genres établis. Comme le remarque Marie Ollier [Dollé] : « Il n'existe pas de modèle en effet pour *Les Immémoriaux* » (Ollier 1997 10). Cependant, en dépit de son désir de se distinguer, les ressemblances de sa vie et de son œuvre à celles de Julien Viaud (Loti) font toujours l'objet de la critique. Dans le catalogue de l'exposition récente (2011) sur les voyages en Océanie entrepris par Segalen¹¹, Claude Stefani remarque :

« Une opinion souvent avancée veut que Loti aurait donné une vision faussée de l'Océanie et une autre trop édénique de Tahiti, tout à l'opposé de Victor Segalen qui aurait appréhendé la culture maorie dans toute sa véracité. » (Stéfani 88).

À partir de cette observation, Stefani propose que la vision de Tahiti dans *Le Mariage* ne soit pas aussi fantaisiste qu'on ne le prétend. En approchant la même question à partir d'une lecture attentive de la correspondance, Pierre Ryckmans suggère que le « programme splendide » que *Les Immémoriaux* aurait dû manifester, est trahi, en effet, par ce qu'il écrit dans ses lettres pendant son séjour :

« Chez les vahinés aux cheveux longs et idées courtes, réussit-il vraiment à découvrir 'ce que le pays pensait' ? Et en quoi les superbes évocations de paysages et d'atmosphères tahitiennes qui donnent vie et couleur à sa correspondance, diffèrent-elles des meilleures pages de Loti ? » (Leys 127-128).

En discutant l'Exotisme et la représentation de la Polynésie en particulier, le critique n'est pas d'accord sur la réussite du projet de Segalen de représenter le peuple polynésien « en eux-mêmes, et de dedans en dehors », ou de sa rupture prétendue avec le roman naturaliste du XIX^e siècle. Selon un courant dans la critique¹² *Les Immémoriaux* est une version sophistiquée du roman naturaliste mais qui se situe au même stade que *Le Mariage de Loti* dans l'évolution de l'Exotisme. La différence entre ces deux romans s'explique par le fait qu'ils forment les deux parties d'une dialectique qui était opératoire pendant le XIX^e et au début du XX^e : le premier type du roman (*Le Mariage*) met en valeur l'aventure du voyageur européen, alors que le deuxième (*Les Immémoriaux*) valorise la culture de l'Autre, de sorte qu'il tente souvent de le faire parler.

Alors que *Le Mariage* est cité le plus souvent aujourd'hui comme un repère parmi les textes coloniaux du XIX^e siècle, un exemple de la pensée du Même, *Les Immémoriaux* demeure un cas exceptionnel qui ne rentre pas facilement dans la topographie d'un champ littéraire qui rangerait les écrivains occidentaux d'un côté, et les écrivain(e)s autochtones de

¹¹ *Rencontres en Polynésie Victor Segalen et l'exotisme fut présentée à l'Abbaye de Daoulas le 22 avril au 6 novembre 2011 par l'Établissement public de coopération culturelle Chemins du patrimoine dans le Finistère.*

¹² *Selon Denise Brahim, Jean-Marc Moura, Chris Bongie, Charles Forsdick, Sonia Faessel.*

l'autre. Dans *Pacific Islands Writing The postcolonial literatures of Aotearoa New Zealand and Oceania*, il semble que le lecteur actuel ait droit à ignorer les écrivains et voyageurs occidentaux au profit d'autres textes écrits par des écrivain(e)s autochtones. Dans l'analyse de Michelle Keown, ces textes « coloniaux » sont réduits au statut de sources pour les écrivain(e)s du Pacifique-Sud, qui « résistent » au colonialisme actuel par le détournement de l'imaginaire de l'Exotisme du XIX^e siècle. Ce faisant, Keown réinscrit, avec complaisance, l'opposition « centre-périphérie », tout en excluant *Les Immémoriaux* de son analyse. Dans l'introduction de son analyse, Keown souligne, par exemple, que la rencontre entre un voyageur et une femme indigène – présente dans les textes de Melville, Loti et Gauguin –, est devenue une source d'appropriation satirique pour Sia Figiel (33), mais elle ignore le rapport entre ces écrivains et Segalen. Contrairement à cette approche, Sonia Faessel s'attarde sur ce rapport, concluant que le poète a le mérite « d'avoir dénoncé l'illusion créée par le mythe de Tahiti, et d'avoir montré à quel point les écrivains français marqués par l'imaginaire créé par Bougainville, étaient incapables de percevoir l'altérité fondamentale du Tahitien » (84). Dans cette optique, Segalen se distingue de ses contemporains et devient un cas exceptionnel. Cependant, comme le remarque Faessel, sa rupture n'était pas totale. En raison des bases idéologiques communes, il importe de lire *Le Mariage* de façon attentive pour mieux comprendre la relation entre *Les Immémoriaux* et ce roman qui fut la vedette de l'exotisme française au tournant du XX^e siècle.

De l'espace et du temps dans l'imaginaire « Loti-Gauguin-Segalen »

Dans son article sur *Le Mariage*, Chantal Spitz résume tous les éléments du roman qui l'attache au cadre du racialisme de Gobineau. Elle présente les limites de son analyse ainsi :

« Je m'attacherai seulement à ce qui fait pour moi l'essence du « Mariage de Loti » : la perception, la description, la vision de l'image des Maoris – c'est le terme employé par Loti – et des Chinois. Je ne m'intéresse qu'au roman exotique-mots-blessure plein de tous les racismes qu'on nie qu'on renie qui fourmillent dans ce récit contre les indigènes, contre les Chinois contre... les non-Blancs » (Spitz, Héritage et confrontation).

Pour notre part, il n'importe pas de répéter cette analyse qui expose, sans ménagement les qualités du texte qui pourraient nous sembler extrêmes aujourd'hui, mais qui furent, à l'époque du nouvel impérialisme (1880-1918) tout à fait acceptées comme raisonnables. Spitz a raison de relier Loti au racisme du XIX^e siècle, ce qui affirme complètement notre proposition que l'œuvre de Loti s'enracinait dans le même cadre de racialisme qui sous-tendait celle de Gauguin et celle de Segalen. Cependant, une lecture attentive d'autres structures du roman qui le relie au XIX^e siècle montre que Loti présente, non seulement un texte « contre » les « non-

Blancs » mais celui qui dévoile sa tentative de refouler les conventions littéraires, et de se distinguer d'autres écrivains-voyageurs.

Dans son étude récente sur le roman autochtone dans le Pacifique Sud, Sylvie André suggère que *Le Mariage* est un exemple d'un texte qui déstabilise les conventions du récit du voyage du XVIII^e siècle par l'introduction des éléments romanesques qui ne sont pas capables de remplacer l'ancienne structure du texte. Selon André : « *Le Mariage de Loti* ne contient pas seulement l'histoire frelatée et fantasmée de Loti et de Rarahu », mais se compose d'un récit instable en raison de ses divers éléments poétiques et ethnographiques qui mélangent un récit de voyage et un roman composé de lettres (André 91). Dans cette combinaison qui prête une certaine authenticité au texte, tout en lui rendant sa spontanéité, nous retrouvons les mêmes éléments présents dans l'œuvre de Gauguin et celle de Segalen. Ces artistes s'appuyaient sur les mêmes bases idéologiques que nous avons examinées dans le chapitre précédent, et comme le constate Camelin :

« Pour Gauguin, comme pour Segalen, la légitimité de l'entreprise coloniale est justifiée par la supériorité scientifique, éthique, politique, de la civilisation occidentale, étayée plus ou moins explicitement sur les théories raciales en cours à l'époque » (C. Camelin 17-18).

Cependant, malgré ce terrain idéologique identique, l'intensité et le synthétisme religieux de l'esthétique de Gauguin – de même que le lyrisme et le regard critique de Segalen – les distinguent clairement de la mélancolie nostalgique de Loti. Alors que ce dernier expose ses tentatives ethnographiques, Gauguin et Segalen incrustent la matière de leurs œuvres avec des détails qui démontrent un approfondissement dans leurs connaissances de l'Océanie. Bien que Loti suggère l'élan primitiviste et décrit son texte comme « sauvage », l'œuvre de Gauguin et *Les Immémoriaux* vont encore plus loin, le réalisant avec aplomb.

Mais à cet égard, Segalen dépasse l'influence de Gauguin, car le texte des *Immémoriaux* est ciselé de références à la langue polynésienne et ses connaissances de l'ancien Tahiti sont beaucoup plus profondes que celles du peintre. Comme le montre Camille Coldrey, la langue Tahitienne quotidienne peut s'entendre dans la prosodie et les modalités énonciatives du langage des personnages (177). Elle montre que le texte forme une sorte de « jeu des chants reproduits, recueillis et adaptés, ou même rêvés par Segalen » qui permet au poète de se targuer d'une authenticité éblouissante qui est, néanmoins, soumise à l'intégration au texte, dans le but de maintenir sa cohésion générale. Aussi, Segalen traduit les mythes et les chants en son dialecte « français-maori » de sorte qu'il n'y pas de phrases transcrites en Tahitien avec des traductions comme dans *Le Mariage* ou l'usage des mythes et de la langue polynésienne que Gauguin fait dans ses titres.

Dans *Les Immémoriaux* le texte est saturé d'un français qui se plie pour exprimer des concepts d'une autre cosmogonie. Cette voix marquée par l'oralité du Tahitien et transformée par l'inclusion des chants anciens, distingue une voix narrative que Marc Gontard qualifie d'une « omniscience maorie » (Gontard, Victor Segalen : une esthétique de la différence 57). Cette omniscience est limitée dans ses capacités et le lecteur attentif peut rencontrer ses limites et même ses contours. Comme le remarque Marie [Ollier] Dollé, la cadence et le rythme du texte reprend les conventions des anciens rites. Voilà pourquoi nous suggérons que, dans un geste inspiré par la simplification des lignes et des couleurs, de même que l'emploi de la langue polynésienne comme l'avait fait Gauguin, Segalen dépasse son intercesseur lorsqu'il « incruste » la langue française d'une oralité et d'une altérité qui la transforme en source d'exotisme.

L'œuvre de Gauguin se distingue *du Mariage* par l'importance de ses bases ethnographiques, et par la qualité de sa cohésion du synthétisme. *Les Immémoriaux* les dépasse en suivant la même trajectoire. Segalen construit son imaginaire sur ceux de Loti et de Gauguin, mais dans *Les Immémoriaux*, il introduit un niveau d'érudition documentaire et de finesse poétique qui leur étaient inconnues. Et pourtant, bien qu'il renverse les perspectives convenues, et approfondisse des connaissances sur lesquelles cet imaginaire s'appuie, il ne rompt pas avec certains de ses éléments fondamentaux. Comme le constate Sonia Faessel :

« Tous les écrivains feront un séjour dans les districts, qu'il s'agisse de Loti, de Gauguin, de Stevenson, de London, de Segalen, pour essayer de fuir un peu la vie coloniale qui s'est imposée à Papeete et retrouver un peu d'authenticité tahitienne » (80).

Faessel montre que l'imaginaire de la fin du XIX^e siècle, qui s'appuie sur l'idée de la « Nouvelle Cythère » décrite par Bougainville, est devenue un « paradis empoisonné » par son contact avec les Occidentaux (91). Cette déchéance établit une hiérarchie entre l'âge d'or perdu et le présent, ce qui devient manifeste dans la structure de l'espace et du temps dans leurs œuvres. La distance de l'origine dans le passé équivaut la distance du centre déchu, ainsi que les districts et d'autres archipels représentent des espaces « sauvages » ou des rencontres avec la culture de Tahiti d'antan restent encore possibles.

Cette idée se résume dans *Le Mariage* où Loti déclare « La civilisation y est trop venue » et que « la sauvage poésie s'en va, avec les coutumes et les traditions du passé » (7). Il incite son lecteur d'aller « loin de Papeete, là où la civilisation n'est pas venue (...) là où se retrouvent les districts tahitiens, les villages aux toits de pandanus » (35). Selon l'imaginaire de Loti, l'espace et le temps se rencontrent dans la confrontation des souvenirs ou des rêves d'un voyageur avec le réel qu'il rencontre. Cette confrontation suscite le paradoxe de l'Exotisme de la fin du XIX^e siècle, ce qui est une tension fondamentale à l'œuvre de Loti, un

stimulant à l'œuvre de Gauguin, et puis une question qui interpelle le lecteur *des Immémoriaux*.

Dans *Le Mariage* cette confrontation du rêve et de l'imaginaire est créée par le fait que le voyage de Loti avait été devancé par son frère Gustave, vingt ans auparavant, de sorte que :

« Tous ces sites étaient 'déjà vus', tous ces noms étaient connus, tous ces personnages sont bien ceux qui jadis hantaient mes rêves d'enfant, si bien que par instants c'est aujourd'hui que je crois rêver... » (42).

Cela faisant, Loti instaure l'archétype de la nostalgie en Polynésie du XX^e siècle qui se résume par le désenchantement du voyageur et l'idée que son voyage risque d'aggraver la situation. Hésitant avant d'accepter « un mariage tahitien » temporaire, Loti se sent vaguement coupable. Il remarque : « Ce pays de rêves, pour lui garder son prestige, j'aurais dû ne pas le toucher du doigt » (6).

En abordant le pays réel, Loti touche du doigt le paradoxe au cœur de l'Exotisme : que la présence des Occidentaux détruit nécessairement les qualités exotiques de l'Autre. Le voyageur qui souhaite rencontrer des cultures originelles, authentiques et pures, détruit cette pureté par son voyage même. Il consomme le spectacle du monde exotique, épuisant ainsi sa pureté originelle. Dans cette optique, le primitivisme de Gauguin cherche à restaurer cette pureté à travers son art, alors que Segalen la réinvente dans la première partie des *Immémoriaux* seulement pour la détruire dans la troisième partie. Ce geste, qui devrait laisser son lecteur avec un « arrière-goût d'âpreté », ajoute une force sourde à sa critique de la Polynésie contemporaine, ce qui renforce son sentiment d'avoir été expulsé du jardin d'Eden.

Selon cet imaginaire, Papeete est le point de rencontre à partir duquel se répand l'influence malsaine des Occidentaux. Cette ville incarne le monde moderne, le présent et le futur. Son opposé – les ruines des *marae* dans les archipels distants – représente encore le temps immémorial, alors que les archipels en proximités intermédiaires gardent seulement une partie de leur allure mystérieuse. L'intérieur de l'île constitue un autre monde, un recoin éloigné qui offre aux voyageurs l'occasion de « découvrir » l'île. L'intérieur est un milieu « inconnu » qui existe en tension avec le rivage peuplé. Dans le contexte de cet imaginaire, il importe de souligner que Loti ne s'installe pas avec Rarahu dans les districts, mais dans un endroit exceptionnel :

« ... Non loin du palais derrière les jardins de la reine, dans un des avenues les plus vertes et les plus paisibles de Papeete, était une petite case fraîche et isolée » (113).

La case où ils habitent se montre aussi exceptionnelle que Rarahu elle-même. Or Loti entre dans une relation qui transgresse les limites de la société coloniale - il *s'installe* avec une

filles indigènes – mais, il le fait dans le cadre d'un « cas exceptionnel » de son « mariage tahitien ». Ce statut exige que Rarahu soit exceptionnelle aussi, de même que le site de leur installation. Loti crée un espace temporaire, « spéciale » pour vivre l'idylle, tandis qu'il tient à distance le reste de la ville de Papeete, reconnu comme le site du présent et de la déchéance du mythe de Tahiti. C'est précisément le genre de site ambivalent où Segalen allait s'installer avec Maraea lors de son séjour.

L'imaginaire que nous exposons au présent se manifeste dans les mouvements de Gauguin. En constatant ses étapes – son désillusion à Papeete, son installation au village à Mataiea, son retour intermédiaire près de la ville à Punaauia, une installation temporaire à Papeete et puis son retour éventuel en métropole, deux ans en France et puis son deuxième voyage à Tahiti où il retrouve sa désillusion encore avant son départ aux Marquises – nous voyons clairement la logique de l'éloignement dans l'espace. Mais il importe aussi de prendre en compte la dimension du temps dans cet imaginaire.

Gauguin vivait à Punaauia en 1892. Comme le résume Laudon :

« Cette année pourtant magnifique, prolifique (près d'une cinquantaine de toiles) dense et innovante, le voit à nouveau en proie au besoin de fuir. Insatisfaction, déceptions, quête d'ailleurs – il songe aux Marquises – aspiration à se retrouver dans le monde de la peinture à Paris, à Copenhague, où il espère être présent en mars 1893 pour l'Exposition libre » (81-82).

Le peintre quitta Papeete en juin 1892. De retour à Paris, il retrouvait ses anciens cercles avec ses joies et ses déceptions. Pendant cette période, il préparait l'édition de *Noa Noa*, son récit de son premier voyage en Océanie. Comme le constate Philippe Peltier, dans ce texte, Gauguin crée « une sorte de testament » de « ce qu'il avait voulu faire et dire ». *Noa Noa* se compose des gravures et des grattes qui transforment le texte en « livre monde » (Peltier 64). *Noa Noa* établit Papeete comme le site de sa désillusion :

« Depuis peu arrivé, en quelque sorte désillusionnée par des choses si loin de ce que j'avais désiré et surtout imaginé, écœuré par toute sorte de trivialité européenne, j'étais en quelque sorte aveugle » (33).

Malgré l'image que Gauguin avait rêvée de Tahiti, elle était néanmoins une société coloniale. Le peintre ne retrouva pas un « peuple enfant » de l'idylle de Loti, mais ce que Segalen allait décrire, une décennie plus tard, comme une race en état de « jeunesse puérile ». Comme nous l'avons remarqué dans le chapitre précédent, Gauguin rencontra une Tahiti sans sa dimension royale, ce qui distingue son imaginaire de celui de Loti, et le rapproche de celui de Segalen.

Noa Noa se distingue aussi *du Mariage* sur le plan ethnographique. Alors que *Le Mariage* se compose d'éléments assez superficiels qui sont intercalés dans le texte qui se place sous le signe de la nostalgie et de la mélancolie, Gauguin utilise des éléments primitifs qui ne sont pas limités à la Polynésie. Il cherche un monde primordial qui se conçoit à l'encontre du monde moderne. Dans *Noa Noa*, Gauguin revête son texte d'une qualité ethnographique, une dimension renforcée par son étude préliminaire *Ancien culte mahori* (1892). Dans cette optique, nous voyons que, tout comme Loti, Gauguin répondait à sa déception face à la société contemporaine par une recherche de l'ancienne Tahiti à partir des sources occidentales d'une part, et ses contacts avec les Polynésiens d'autre part : une approche reconnue et puis adoptée par Segalen.

Après son séjour en France, Gauguin retourna à Papeete. La ville lui inspire de faire trois tableaux qui soulignent l'influence nuisible de l'Occident. *Homme à la hache* (1896), *Te vaa* (1896) et *Pauvre pêcheur* (1896) montrent des figures tahitiennes accablés par les malheurs du monde mondain. Dans *Te vaa*, qui s'inspire du *Pauvre Pêcheur* (1881) de Puvis de Chavannes, ils sont dépeints sur le rivage de *Faa'a* et *Punaauia*. Moorea est à l'arrière-plan, y compris le soleil couchant sur l'horizon, ce qui symbolise le destin de ce peuple sous l'influence de l'alcool et des économies introduites par les Européens. À cet égard, nous constatons que l'homme à la hache, qui fait référence au jeune homme marchant dans la montagne, dans *Noa Noa*, est transformé par Gauguin dans son tableau du même titre. Comme le remarque Laudon : « L'homme à la hache, qui a perdu sa superbe et sa force, semble porter tous les péchés du monde et les méfaits de la colonisation » (102).

Dans cette optique, son deuxième départ vers Hiva-Oa était une tentative d'aller encore plus loin dans l'espoir d'échapper à cette influence chrétienne. En juillet 1895, avec l'intention de s'éloigner le plus possible de la société européenne, il déménagea aux Marquises. Le peintre partit avec l'intention de ne pas y revenir. C'était donc le parti pris ultime.

Dans *Les Immémoriaux*, l'imaginaire de Loti et de Gauguin figurent dans la création d'un roman qui raconte – à environ cent ans de distance – le moment précis où l'âge d'or de la Polynésie de Bougainville et de Cook prit fin. Cette structure expose deux moments dans l'imaginaire de Tahiti, le passé idyllique et le présent déchu. Mais sous l'influence de l'œuvre de Gauguin, Segalen imagine l'ancien Tahiti en sa guise religieuse et primitive, ce qui met en valeur la force, la jouissance, et l'importance des anciens rites païens. La première partie du roman, qui représente la culture païenne dans son meilleur jour se clôt sur la description d'une fête du départ sur le rivage d'Atahuru :

« Les Maîtres, un fois encore, acceptaient le repas des adieux. Des serviteurs attentifs présentaient à leurs appétits des mets surabondants, et leurs nombreuses épouses, habiles à tous les plaisirs, dansaient avec ces rythmes qui éveillent l'amour et sont, pour les yeux,

des caresses. Les Douze regardaient et mangeaient. Le peuple d'Atahuru, revenu de ses émois, oublieux déjà du rapt accompli, admirait la puissance de ces nobles voyageurs, la majesté de leur appétit, l'ampleur de leur soif, la beauté du festin. C'étaient vraiment des Maîtres-de-jouissance : nuls liens, nuls soucis, nulles angoisses » (162).

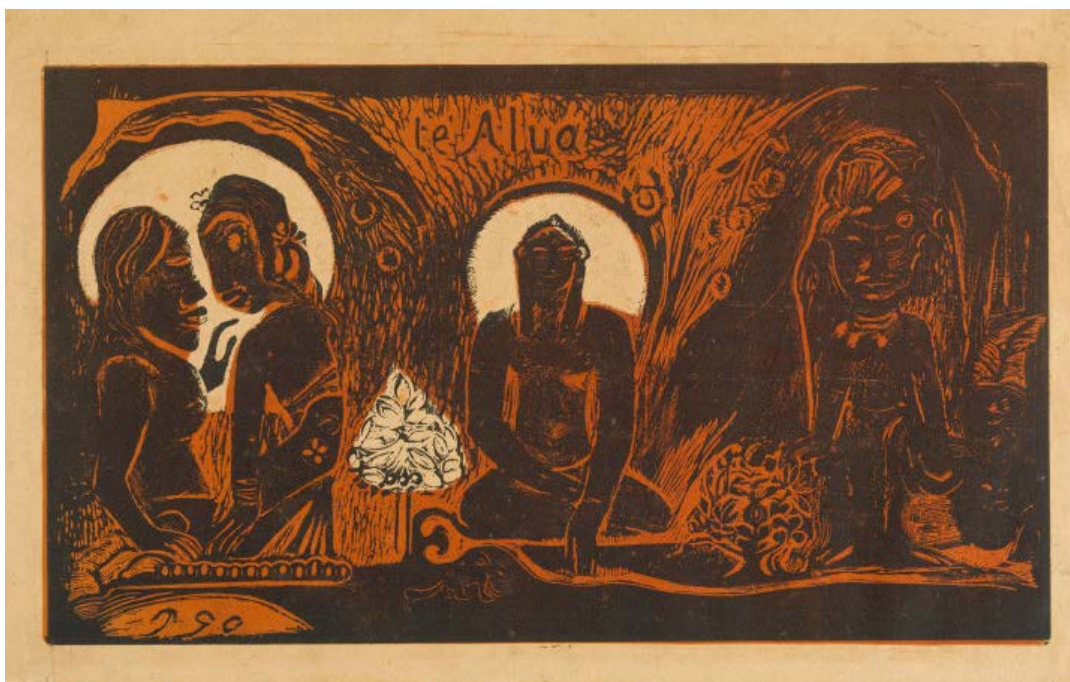


Figure 4 : *Te Atua [Les Dieux]*, gratte en bois dans *Noa Noa*, 1893–94



Figure 5 : *Te Vaa* (1896) [La pirogue]

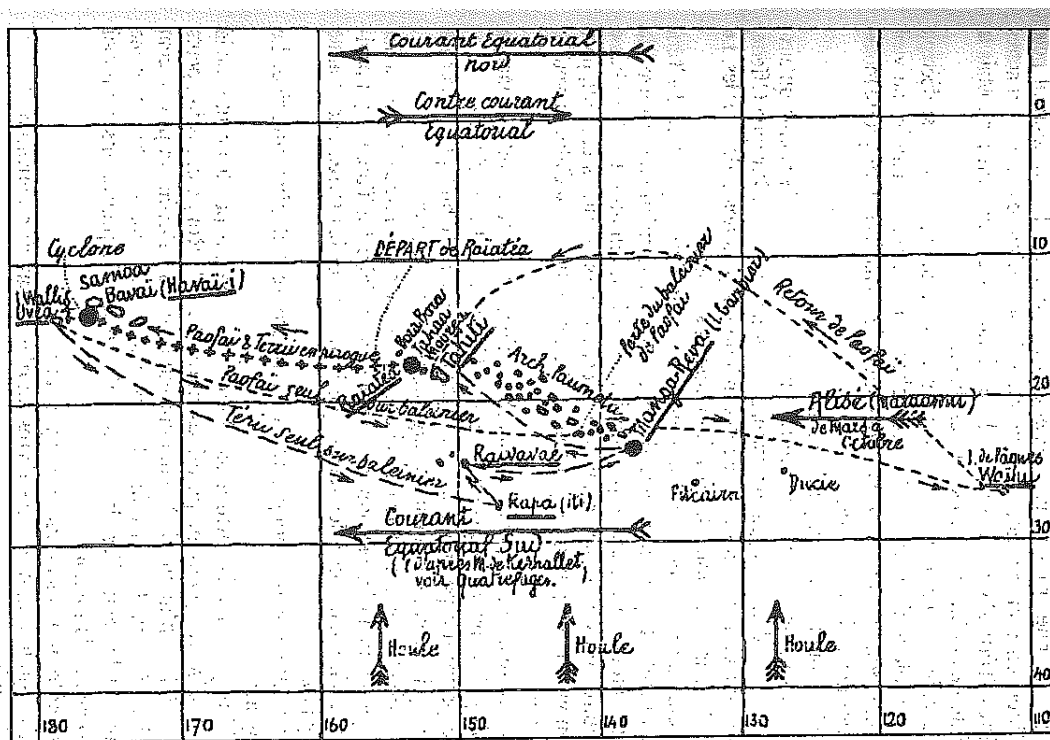
Cet imaginaire fonctionne pour distinguer les endroits sacrés dans un monde largement isolé de l'influence des étrangers sur l'île. Le roman commence sur le rivage près de la presqu'île, sur

un marae à Mataiea, l'ancien site d'installation de Gauguin. À cent ans de distance, pourtant, cet endroit est revêtu d'un mystère d'autrefois qui rappelle la gravure en bois *Te Atua* (fig. 4) du peintre. C'est la souche du haère-po, Térîi a Paraürahi, « le Récitant » qui « marchait, à pas mesurés, tout le long des parvis inviolables » du marae (OC I 107).

Dans la deuxième partie du texte, Térîi et Paofai partent en voyage vers Raiatea et puis vers la terre sacrée de Havai-i. Leur voyage, enrichi des connaissances de la navigation maritime chez le Polynésien d'antan, se revêt aussi d'une dimension ethnographique. Térîi et Paofai se séparent aux îles Samoa ; ensuite leurs deux trajectoires se retrouvent après leurs retours à Tahiti. Leurs périples se basent sur les renseignements que Segalen avait recueillis lors de son voyage. Les voyages de Térîi suivent le trajet des baleiniers, alors que celui de Paofai, suit un trajet différent jusqu'à l'île de Pâques. Elle se base directement sur le récit que Segalen a écouté aux Gambier (Manceron, Segalen 196). Dans le manuscrit *Les Immémoriaux*, Segalen crée une carte de ces voyages (fig. 6) qui montre tout l'imaginaire qu'il contient. Il se compose d'un voyage aux sites sacrés de la Polynésie païenne (Raiatea), à ses origines mythiques (Havai-i) et puis à son origine anthropologique, dans le sens que l'île de Pâques fut considérée comme l'origine de l'écriture la plus ancienne de cette culture. C'est l'île la plus éloignée dans l'espace et dans le temps. Dans une lettre à Claude Farrère (2 août 1907), il souligne le fait que ses formules nautiques et son voyage entrepris par les protagonistes Térîi et Paofai sont « celles qui répondent, le mieux, à leurs connaissances astronomiques et à leurs traversées connues » (V. Segalen, C I).

Ce voyage prend vingt ans et permet à Segalen de retrouver Tahiti dans son état chrétien. La structure du roman est construite autour de ce voyage qui fonctionne comme le pivot du drame. La première partie donne une image de la culture païenne au début de la rencontre avec les missionnaires, la troisième partie montre leur influence pendant deux décennies. Segalen reprend de façon systématique les endroits à Matavai et dans la baie de Papeete pour montrer l'influence des missionnaires, créant chez le lecteur la confrontation de ses souvenirs de la première partie avec la description des mêmes endroits dans la troisième partie. Le poète exploite l'effet de voir un site « avant et après » pour souligner le mauvais côté de l'évangélisation.

L'imaginaire de Loti et de Gauguin exploite, de façon plus limitée, la même logique de l'espace et du temps : dans *Le Mariage*, Loti se retrouve souvent dans les endroits où son frère avait vécu, ce qui provoque une rêverie ; dans l'œuvre de Gauguin, les mêmes figures – comme l'homme à la hache – sont situées avec une attitude différente selon l'endroit où ils se retrouvent. Force est de constater que le site doit être en harmonie avec l'imaginaire qui fonctionne de même manière dans l'œuvre de ces trois artistes.



Voyage de Térii (Dessin de Victor Segalen)

Figure 6 : Carte dans le manuscrit des *Immémoriaux* (165)

Or, dans la première partie du roman, Térii entreprend un voyage à Matavai, la baie où Cook avait observé le transit de Vénus. Dans le texte, ce voyage décrit l'île d'un point de vue polynésien d'antan, selon lequel le monde est peuplé de dieux :

« La femme, à grand gestes craintifs, désignait la mouvante profondeur houlant sous le ventre du pahi. Elle inclinait la face au ras des eaux sombres. Ses yeux cherchaient, dans le bas-fond, par-dessous la mer, avec beaucoup de peur : cet abîme-là, c'était le familier repaire de Ruahatu l'irritable, dont les cheveux sont touffus et la colère prompte. Térii prit garde que pas un hameçon ne pendît à la dérive : on aurait malencontreusement accroché la chevelure divine : on aurait pêché le dieu ! » (116).

Tout comme dans les tableaux et les gravures synthétiques de Gauguin, ces dieux peuplent les endroits ténébreux des pistes et des maraes de Segalen. Dans *les Immémoriaux*, cette vision religieuse remarque aussi le fait que Papeete n'était pas propice comme site d'installation. En passant la baie pas très éloignée de Matavai, Térii note :

« Cette baie était petite, emplie d'air immobile qui n'affranchissait pas les épaules. Les ruisseaux cheminaient sur les plaines habitables. Elles n'avaient point la tombée lente – favorable aux divinations – des montagnes Mataiea ; ni le ruissellement fécondant de la grande eau Punaru'u ; ni la base étendue et fertile de la plaine Tautira. Les sommets, vêtus de brousse maigre, étaient vides d'atuas, et le corail frangeant dépourvu même du marae prescrit. La rade, sous-ventrée par les cimes majeures, traversée de souffles

inconstants réfléchis sur Faaa, ou de brusques risées retournées par l'île jumelle, apparaissait défavorable aux grosses pirogues étrangères qui sont dépourvues de pagayeurs. On dénommait ces rives Papeete » (117).

Dans cette optique, Papeete, même à cent ans de distance, présage son mauvais statut dans cet imaginaire. Après une absence de vingt ans, Térii retourne à Papeete :

« Lui-même considérait le rivage d'un regard familier, se répétant, avec une joie des lèvres, les noms des vallées, des îlots sur le récif, des crêtes et des eaux courantes. Puis ramenant autour de lui ses regards, il s'étonna que pas une pirogue n'accourut, chargée de feuillages, de présents et de femmes, pour la bienvenue aux arrivants (...).

Nul ne se montrait, hormis deux enfants qui passaient au bord de l'eau, et une femme singulière que l'on pouvait croire habillée de vêtements étrangers. Doutant de ce qu'il apercevait, Térii s'empressa de gagner la terre » (181-182).

Cet extrait rappelle le commentaire qu'avait fait Segalen lors de son arrivée à Tahiti :

« La nature est restée intacte, mais la civilisation a été, pour cette belle race maorie, infiniment néfaste » (C I 470).

Le lecteur peut deviner ce qui avait eu lieu lors de son absence. En effet, Térii met pied à terre pendant le Sabbat, ce qui explique la plage déserte, tout en symbolisant la domination totale de l'église sur la vie quotidienne. C'est Papeete, avant et après l'installation des missionnaires. Ainsi, le rivage vers Faaa se transforme en « Route Royale », l'habitation de Gauguin à Punaauia, qui était près de la ville, reprend sa place chez Segalen dans « les districts ».

De cette manière, l'imaginaire de Loti, Gauguin et Segalen se base sur la même logique de l'éloignement dans l'espace et le recul dans le temps. Ils reprennent les mêmes endroits pour souligner la dégradation de Tahiti sous l'influence des Européens, tout en gardant certains endroits à l'abri de leur influence. La nostalgie qui marque *Le Mariage* est reproduite dans *Les Immémoriaux* à travers le regard de Térii, ce qui s'appuie sur la répétition des descriptions des endroits familiers qui rappellent l'imaginaire de ses prédécesseurs.

Segalen crée, aussi, une géographie vraisemblable du moment historique où le récit se déroule, et qui se greffe sur les connaissances occidentales et polynésiennes de l'Océanie. Les détails de son imaginaire affirment le fait que *Les Immémoriaux* se compose à partir de ses rencontres « sur le terrain » de son enquête ethnologique, d'une part, et de ses lectures des textes laissés par des explorateurs et des missionnaires, comme le remarque Dollé, surtout ceux de Wallis, et des voyageurs de Bovis, Bougainville, et Cook. Ainsi, *Les Immémoriaux*

reprend l'imaginaire de Loti et de Gauguin, ajoutant des détails qui créent un monde conçu selon la cosmologie polynésienne.

Dans *Les Immémoriaux*, avec le glissement du temps, cet imaginaire se transforme, reprenant une forme plus familière au lecteur qui rappelle un Papeete déchu et les districts encore sauvages. Segalen expose aussi l'impact des maladies sur la population. Sa description des rives de Punaauia, rappelle l'image qu'en donne Gauguin dans *Te vaa* : lors du dialogue entre le diacre Iakoba et Aüté, un jeune Européen qui s'intéresse à la Tahiti d'antan, ils discutent le fait que « tous les farés sont vides », et que maintenant il y a « deux hommes, pour un seul aujourd'hui » (OC I 239). La distance dans le temps est marquée par la dégradation de la population et le renforcement de l'influence chrétienne.

Dans cette première partie, nous avons exposé la structure de l'imaginaire que Segalen partage avec Loti et Gauguin. Cet imaginaire relie Segalen aux connaissances de l'Océanie établies et à l'image de cette région dans l'imaginaire de son lecteur occidental. Ce fait est important puisque, comme le souligne Denise Brahimi, la particularité du roman exotique reste dans son rôle d'intercesseur entre le familier et l'étrange, l'ici et là-bas :

« Le roman exotique veut évoquer un monde autre, lointain, étranger, dans son rapport avec un monde supposé connu, proche, familier. La représentation de l'altérité est l'enjeu du roman, l'objet qu'il se donne, le pari qu'il prend » (Brahimi 12).

Nous nous sommes attardé sur la structure de cet imaginaire parce qu'il constitue le repère le plus important que le lecteur occidental peut utiliser en s'orientant dans un livre rempli de détails qui engendrent l'altérité polynésienne. Cet imaginaire permet à Segalen de créer un texte où le français se plie pour inclure une pensée païenne, créant aussi une polyphonie qui exprime, comme le remarque Yee, l'identité hybride de la société évangélisée. C'est une structure qui encadre le voyage des poètes qui s'orientent dans ce monde selon une autre cosmologie qui s'enracine dans sa géographie. Cette géographie est dynamique et se transforme sous l'influence des Européens. Mais, comme nous venons de le montrer, elle se transforme selon une logique de perte et de déchéance qui a ses origines dans l'imaginaire occidental de la fin du XIX^e siècle. Enfin, dans sa première note pour *l'Essai sur l'exotisme*, Segalen souligne l'importance du « parallélisme entre le recul dans le passé (Historicisme) et le Lointain dans l'espace (Exotisme) », ce qui suscite son idée que l'exotisme ne devrait pas se limiter aux « ailleurs » parce que les « autrefois » sont aussi une riche source d'exotisme (OC I 745). Ce principe au fond de l'exotisme de Segalen résume la logique du primitivisme, et de l'imaginaire de l'Exotisme de la fin du XIX^e siècle. Pour cette constellation d'artistes, éloigné déjà de l'Europe, il s'agissait de puiser dans le passé pour échapper à la civilisation.

La figure du poète

La figure du poète se conçoit dans son opposition à l'ethnologue et à l'historien

Dans *Le Mariage* il y a des éléments ethnographiques qui déstabilisent le texte. Dans le primitivisme de Gauguin, la synthèse des éléments intègre, d'une façon compréhensible, ses bases ethnographiques. Cependant, à partir de son deuxième voyage en Polynésie, Gauguin cherchait ces éléments polynésiens dans les musées et dans les collections privées d'Europe. Il s'appuyait, ainsi, sur des sources authentiques, qui avaient été rendues ambivalentes par leur présentation dans un musée. Ce problème, remet en question l'authenticité prétendue du projet primitiviste. Un projet qui se révèle plus enraciné dans ses sources européennes que dans une rencontre en Polynésie. Segalen s'intéressait à ce problème qui concerne, également, le primitivisme que l'ethnologie moderne. Et il est à la rencontre de ces deux figures, l'artiste primitiviste et l'ethnologue pour qui Segalen réserve une place spéciale pour la figure du poète.

Dans *Avant et Après* (1903), qu'il écrit lors de son deuxième séjour à Hiva-Oa, Gauguin s'insurge contre les gens qui supposent que l'art marquisien et maori appartiennent à l'art « nègre » de la Papouasie et non pas à la Polynésie elle-même. Il attaque l'idée-cliché que « les Maoris viennent de la Malaisie », mettant en valeur le « sens inouï de la décoration » chez les Marquisiens. Son primitivisme constitue une prise de position à l'encontre des valeurs de la société moderne, qui se vantait du progrès, un état d'avancement qui la montre supérieure à d'autres cultures. Et pourtant, malgré son parti pris de l'art marquisien et maori, il n'était jamais question de reproduire sous forme d'imitation ces artefacts qui deviennent plutôt des éléments dans son vocabulaire symbolique et plastique. L'art polynésien reste un moyen, pour le peintre, de renouveler, d'une part, son esthétique et d'affronter, d'autre part, la sensibilité de l'académisme ou de l'impressionnisme en Europe.

Dans cette optique, force est de constater que sa rupture avait eu lieu bien avant son départ à Tahiti, mais en Bretagne, quand il réalisa *La vision d'après le sermon* (Laudon 16). Ce moment de rupture montre que le peintre avait déjà recherché le primitif en Bretagne où le mode de vie symbolisait la simplicité, la bonté et la pureté d'une existence à la campagne, et donc, qu'il s'était avancé dans sa voie « primitiviste » qui restreint sa palette, et s'appuie sur une simplification de la ligne. Dans le primitivisme de Gauguin, les éléments polynésiens assurent l'authenticité de son œuvre, mais aussi, ils sont subordonnés à un primitivisme qui enracine son esthétique qui s'était développée avant son premier séjour en Polynésie.

Dans un projet esquissé dans son cahier pour « Hommage à Gauguin », Segalen envisageait un texte : « le génie d'espèce en Gauguin ». Dans ce brouillon, il résume d'une façon épique l'influence de la culture polynésienne sur le peintre déjà « sauvage » en raison de

ses origines péruviennes. Segalen met en valeur sa sensualité et ses prouesses sexuelles, son individualité forte, et la technique que Gauguin apportait avec lui en Polynésie. Le poète reconnaît le fait que l'apport et l'offre dans la rencontre de Gauguin avec l'Océanie « sont égaux », et à cet égard, il montre son respect pour la culture polynésienne et l'ouverture d'esprit du peintre.

Mais, en même temps, il souligne le fait que Gauguin devait chercher dans le passé et dans les écrits des prédécesseurs européens la culture primitive qu'il recherchait. Dans ce brouillon, nous entendons l'écho de l'expérience vécue par Segalen lui-même lors de son séjour en Polynésie. Malgré le fait que sur le plan sexuel, Segalen découvrit – comme il s'attendait – un espace plus libre en Polynésie. Comme Marianne Courtois le souligne, Segalen a rapidement compris qu'une vraie connaissance du pays ne se découvrira jamais par des relations avec des femmes (108-109). Le poète s'orienta donc vers une recherche livresque et « sur le champ » qui visaient une connaissance approfondie de l'ancien culte polynésien dont il retrouvait les traces. Déjà en avril 1903, Segalen avait décidé son approche vers la culture polynésienne contemporaine. Dans une lettre à son ami Émile Mignard (24 avril 1903), il décrit son projet qui allait devenir *Les Immémoriaux* :

« J'ai liquidé Maraea, comme trop absorbante et l'ai expédiée à Raiatea. Je reviens à Tahiti libre, fort, en train, prêt au coup de collier de la mise sur pied. J'ai lu, ou je lirai tout ce qui peut se lire pour reconstituer l'ancien Tahiti. Je le vis le plus possible. Reste la Réalisation » (C I 505).

En juillet 1894, Gauguin quitta définitivement la France pour arriver à Tahiti en septembre. Il cherchait l'ancienne religion païenne dans les arts polynésiens, introduisant des éléments de sculpture polynésienne dans ses tableaux. En route vers Tahiti, le peintre fit une escale en Nouvelle-Zélande où il visita un musée à Auckland. Les sculptures en bois qu'il a vu lors de sa visite forment des éléments dans ses tableaux. L'appropriation de ces éléments montre que Gauguin continuait son style cloisonné, selon lequel il composait des tableaux sous l'influence des études complétées auparavant pour arriver à une composition esthétique des éléments.

Les sculptures en bois qui figurent dans les tableaux de Gauguin furent des artefacts qu'il avait vus dans un musée à Auckland, ou d'autres objets dans les collections privées. Bien que Gauguin eût trouvé un autre monde en Polynésie lors de son premier voyage, il s'orientait depuis le départ de son deuxième séjour, vers l'ancien culte polynésien qui n'existait plus dans le monde moderne en Europe et, selon Gauguin, pas vraiment à Tahiti non plus. Dans *Avant et Après* (1903), Gauguin regrette l'état de la société polynésienne au début du XX^e siècle :

« Aujourd'hui, même à prix d'or on ne retrouverait plus de ces beaux objets en os, en écaille, en bois de fer qu'ils faisaient autrefois » (73-74).

Le primitivisme de Gauguin avait ses origines en Bretagne, avant son premier voyage à Tahiti, et Gauguin cherchait surtout sa propre esthétique, de sorte que son œuvre se fondait sur un synthétisme religieux et esthétique qui ne se limite pas seulement au mimétisme de l'art polynésien. Segalen s'est inscrit dans le sillage de cette approche. Il remontait vers l'ancienne Tahiti, par l'apprentissage de la langue et des mythes, ainsi que par une connaissance de ses anciens rites qu'il développait avec Maraea et auprès des Polynésiens qu'il rencontrait. Cette enquête sur le terrain, a été renforcée par ses recherches dans des sources européennes.

Dans ses notes pour *Pensers païens*, un conte qui se modèle sur le dialogue entre le « bon sauvage » et le voyageur européen dans *Supplément au Voyage de Bougainville* (1772), Segalen justifie son point d'appui occidental en citant l'état de la société contemporaine à Tahiti dont presque tous les membres étaient incapables de l'informer sur les traditions anciennes. Cette note souligne encore sa déception face à cette société contemporaine qu'il considérait comme décadente et qui, selon Segalen, marchait « gaiement et insouciamment vers sa fin de race » (OC I 424). Elle expose aussi le fait que Segalen met en valeur les efforts des « Européens curieux et ingénieux » (OC I 384). Nourrie de ses propres expériences « sur le terrain », l'approche de Segalen était réalisée à travers les textes occidentaux des explorateurs et des missionnaires. Dans cette optique, l'argument que Segalen présente dans *Pensers païens* devient très significatif, puisqu'il justifie l'appui de Segalen sur des sources occidentales pour écrire *Les Immémoriaux*.

Pensers Païens met en scène un penseur païen qui se nourrit de la philosophie occidentale de même que de la sagesse maorie. Étant quelqu'un qui « n'a probablement jamais existé », ce personnage incarne de nouveau la notion que le peuple maori était incapable de se représenter (OC I 383). Mais force est de constater que Segalen affirme la fonction du poète comme étant celui qui doit rendre immémoriaux les aventures et les « anciens dires » d'une culture, protégeant ainsi son identité et sa culture. En reprenant une comparaison bien connue avec la Grèce ancienne, il souligne d'abord son respect pour les Polynésiens d'antan. Puis il affirme l'importance des poètes, tout en les distinguant des mémorialistes. Segalen prête à son Païen le discours suivant :

« Ce qu'il nous eût fallu, il n'est pas au pouvoir des hommes mais des dieux de nous le donner. Ce n'est point un Garcilaso de la Vega qui eût éternisé nos aventures et éternisé notre race. Ce n'est pas un rédacteur, un metteur en pages et en signes, mais un chantre, un marteleur des vers épiques, un poète au parler impérissable. Agamemnon ne disposait pas d'un nombre d'hommes plus puissants que les Arii dans nos îles en lutte ; et les Argonautes auraient, sans dépit, échangé leurs galères ventruées contre nos doubles

pirogues aux coques jumelles acérées, fines à la lame et qui nageaient si vite sous l'effort des deux nattes gonflées et de leurs cent quarante-quatre pagayeurs ! Seulement, les Homériques ont eu leurs poètes, et nous le savons. Les Maoris... il se peut qu'ils aient eu le leur. Nous ne le savons pas » (388).

Dans cet extrait, Segalen dévoile une pierre angulaire de sa conception du poète, laquelle est définie par sa fonction de témoin, et par sa capacité de créer des « vers épiques » et un « parler impérissable ». Ces tâches sont soumises aux critères esthétiques, ce qui lui permet d'écarter la figure de l'historien ou de l'ethnologue comme protecteur du patrimoine.

Dans le dialogue de *Pensers païens*, le Bon parleur (Européen) accuse le Païen de ne pas avoir eu « un homme dans le genre d'un Garcilaso de la Vega », un historien, qui aurait pu laisser des documents, lesquels protégeraient le patrimoine. En réponse, le Païen répond qu'un tel homme n'existait pas, précisément, en raison du fait qu'il considérait cette tâche « du travail bien inutile » (387). Le Païen, comme Segalen, rejette le rôle d'historien et affirme la nécessité d'un poète. À cet égard, selon Segalen, l'ethnologue dans le Pacifique Sud arrivera trop tard, parce que les Polynésiens n'avaient pas reconnu la valeur d'écrire leur histoire de façon ordonnée. Au contraire, la culture polynésienne se distingue par sa tradition de « beaux parleurs » qui ont pour tâche de sauvegarder leurs généalogies, leurs mythes, et leurs aventures dans une tradition orale. Les deux protagonistes dans *Les Immémoriaux* sont donc des poètes parce que l'enjeu du texte est la survivance de la culture païenne.

Les poètes polynésiens : Le Haèré-po et l'Arioï ; les inspirés Tino et Téao

Dans *Les Immémoriaux*, Paofaï incarne la figure du poète vrai et authentique. Il raconte des généalogies avec une force hors du commun et une beauté émouvante. En tant que membre du culte sacré des « Arioï », il représente des « Maîtres-de-jouissance » qui traversaient des îles, assistant aux festins de fertilité en honneur d'Oro. Ces Maîtres qui sont des « conducteurs de fêtes » « beaux-parleurs » « beaux mangeurs » « robustes époux » et « en toutes choses admirables et forts » incarnent l'idéal pour Segalen (OC I 162). De surcroît, ce sont des figures intermédiaires entre le monde sacré et le monde profane : « douze fils voluptueux de Oro, descendus sur le mont Pahia pour se mêler aux mortels » (159).

Malgré son attention aux détails ethnographiques, Segalen a décidé de combiner l'ordre des Arioï avec l'ordre des haèré-po – les « promeneurs de nuit » – en leur attribuant la même fonction dans la société polynésienne. Cette fonction est fondamentale dans le livre et Segalen ouvre son texte avec les renseignements nécessaires pour comprendre le sens profond de l'oubli des mots sacrés par un haèré-po :

« Cette nuit-là – comme tant d'autres nuits si nombreuses qu'on n'y pouvait songer sans une confusion – Térîi le Récitant marchait, à pas mesurés, tout au long des parvis

inviolables. L'heure était propice à répéter sans trêve, afin de n'en pas omettre un mot, les beaux parlars originels, où s'enferment, assurent les maîtres, l'éclosion des mondes, la naissance des étoiles, le façonnage des vivants, les ruts et les monstrueux labeurs des dieux maoris. Et c'est l'affaire des promeneurs-de-nuit, aux haèré-po à la mémoire longue, de se livrer, d'autel en autel et de sacrificateur au disciple, les histoires premières et les gestes qui ne doivent pas mourir » (107).

Cette combinaison permet à Segalen de créer un seul ordre païen où se combinent la mémoire des ancêtres et les mythes d'origine avec le culte de la jouissance et de la fécondité que fut le culte d'Oro. À l'intérieur de cet ordre, le haèré-po Térii Paraūrahi, qui est le disciple et le fils illégitime de Paofaï peut rêver d'accéder au rang des Arioï. Segalen réunit ainsi toutes les qualités idéales du poète dans un seul ordre religieux : tout en voyageant, ce Poète exalte la vie. Il est censé rendre immémorial le patrimoine de son peuple, et le protéger contre des influences extérieures. Son rôle est donc celui de l'intercesseur entre le monde profane et le monde sacré, de sorte qu'il agit pour sauvegarder l'ordre de la société. Cet ordre, qui s'enracine dans une relation harmonieuse et primordiale à la terre, doit être perpétué par des rites et des sacrifices pour éviter un cataclysme qui déstabiliserait l'ordre naturel :

« Aussi, dès l'ombre venue, les haèré-po se hâtent à leur tâche : de chacune des terrasses divines, de chaque marae bâti sur le cercle du rivage, s'élève dans l'obscur un murmure monotone qui, mêlé à la voix houleuse du récif, entoure l'île d'une ceinture de prières » (107).

Pour cette raison, « la triple sonorité sainte » : la voix du récif, la voix du vent et les prières des haèré-po forment une voix harmonieuse dans ce monde. À cet égard, le désaccord introduit par la présence des missionnaires se fait entendre par l'intervention de ces voix naturelles. Tout le long du texte, la voix du récif souligne la déchéance de la société. Lors de son retour à Tahiti, Paofaï raconte ses impressions. La voix narrative souligne sa désillusion, tout en affirmant sa connexion primordiale avec sa terre natale :

« Paofaï se savait malade – comme un homme qui nourrirait dans ses entrailles un Atua justicier. Au milieu d'un sommeil double, il avait connu Tahiti-nui et toutes les îles de même race, de même ciel, se lamentant sous le regard, sans pitié, de Hina. Les terres, plus que jamais plantureuses et grasses, étaient vides, privées d'hommes vivants et de femmes pour cueillir les beaux fruits, les cimes désertes, les cavernes emplies de silence, la mer abyssale sans rides. Il répéta : « La mer sans rides, sans souffles, sans bruits, sans ombres, morne, et morte aussi » (214). » (214).

Pour Segalen, le poète joue un rôle primordial et sacré qui favorise la relation des hommes à leurs origines terrestres.

Dans *Les Immémoriaux*, la dimension sacrée suscite l'inclusion de deux figures du poète qui jouent un rôle important dans le récit. Basé sur une figure réelle (Manceron, Segalen), Tino incarne le côté mystique de la culture païenne. Il habite dans la « grotte redoutable de Mara » où il obéit à « Oroa-atua » dans sa tentative de se changer en pierre. Il s'assit, immobile, dans le fond ténébreux de la grotte. Dans la première partie du roman, Tino est le modèle de celui qui s'isole dans sa tentative du prodige. Dans la troisième partie du texte, Tino a disparu, mais son absence est comblée par l'introduction d'un nouvel inspiré, Téao. Cette figure du poète se distingue par son éloquence et mène le culte synthétique des « mamamia ». Il est important parce qu'il montre comment se métamorphose le rôle de l'inspiré dans la culture. Tino tente de se changer en pierre – un geste inspiré par la mythologie polynésienne – alors que Téao réalise un prodige lors de la séance du culte synthétique, se transformant en figure du Christ, « l'atua descendu » (OC I 219). Les inspirés renforcent, chez Segalen, la conception de la fonction sacrée du poète.

À l'intérieur *des Immémoriaux*, nous découvrons ainsi la figure du poète en deux paires. Le Haèré-po et l'Arioï, d'un côté, et Tino et Téao de l'autre. Ces figures constituent les divers éléments de la conception du poète chez Segalen, selon leurs guises polynésiennes.

À cet égard, il importe de constater que ces quatre figures existent dans une structure textuelle symétrique. Cette structure, qui divise le récit en trois parties, forme deux images « en miroir », ce qui nous permet de prendre en compte l'apparition et la disparition de Tino, de même que la nature double du voyage que Térïi et Paofaï entreprennent dans le texte. Cordonier souligne l'importance de cette structure « en miroir » parce qu'elle crée un système de résonances et d'échos dans le texte. En effet, *Les Immémoriaux* se construit autour de la symétrie suivante :

Première partie

Le Récitant

Les Hommes au nouveau-parler

Oro

Le Prodige

Les Maîtres-du-jour

Troisième partie

L'Ignorant

Les Baptisés

Les Hérétiques

La Loi nouvelle

La Maison du seigneur

Deuxième partie

Le Parler ancien

(Cordonier 125)

Cette structure fournit le cadre des destins entrelacés de Térii et de Paofai, qui se trouvent aux prises de l'évangélisation de leur île. Les deux poètes partent en voyage, qui se révèle double parce que Térii part en exil, alors que Paofai par en quête. Leurs destins peuvent être représentés de façon symétrique. Les transformations son signalées par leur changement de nom et de position vis-à-vis de la société qui les entoure.

Quête, Exil, Errance

Le double voyage de Térii et Paofai

Le voyage de ces poètes commence avec l'oubli de Térii sur la pierre du Récitant. À ce moment, on remarque comment la foule réagit à l'oubli du nom. Cette réaction montre comment ce monde d'antan était réglé par ces généalogies récitées lors des festins. Térii introduit l'inouï dans l'ordre cosmique, introduisant une fausse note par sa voix « grêle et hoquetante » dans l'harmonie de la « triple sonorité sainte : voix du vent dans les arbres aïto, voix du récif hurlant au large, voix du haèré-po » (135). Ce moment provoque son exil de sa vallée, Térii s'enfuit sur le récif. Ce moment marque, également, le point de départ pour Paofai parce qu'il est tenu coupable pour l'erreur de son disciple, son fils illégitime. Or, selon la coutume, les Arioï n'avaient pas droit aux enfants. Tous les enfants nés de leurs accouplements lors des fêtes d'Oro, devaient être tués dès la naissance. Cependant, dans *Les Immémoriaux*, Térii n'avait pas été mis à mort, une transgression du rite. Pendant que Térii se sauve sur le récif, les Arioï disent à leur confrère :

« Paofai ! Paofai Tériifatau ! Père ! Tu es père et Arioï malgré tes promesses ! Eha !
L'homme a perdu la parole et ton fils ! Pourquoi l'as-tu laissé vivre, quand sa mère a mis
bas ? » (136).

Tenu pour responsable, l'Arioï part pour préparer un voyage et retrouver les anciennes généalogies du marae sacré à Raiatea. De son côté, ayant été chassé de sa vallée, Térii remonte dans la vallée Papara. Il se cache dans cette vallée, et succombe à une nouvelle émotion :

« Chaque matin, sortant d'un assoupissement équivoque, il retrouvait sa tristesse assise
au bord de sa natte, tristesse plus fidèle qu'une épouse. Il s'indignait qu'elle ne se fût pas
envolée : c'est le propre des étrangers seuls de se plaindre plusieurs nuits sans répit ; de
verser des larmes durant des lunaisons entières ! » (143).

Cette tristesse que le lecteur occidental sait reconnaître comme une déprime, marque la transformation de son être au contact des étrangers. Son exil a commencé par son oubli sur le

marae, puis il se trouve à l'extérieur de sa vallée natale. Pour échapper à cette situation, Térîi annonce qu'il va tenter un prodige. Il se rend dans la grotte de Mara pour consulter Tino, l'inspiré qui tente de se changer en pierre. Dans la pénombre, Térîi oublie « tous les tapus, et qu'un dieu, peut-être, habitait là » et tente de se diriger vers l'ascète assis sur une rocher au fond de la grotte. Cet oubli souligne son glissement hors d'une vie gérée par des croyances. Il se lance plus profondément dans son aventure. Mais, Tino, en vrai mystique, se moque de sa tentative.

Malgré cette expérience humiliante, Térîi décide d'annoncer son prodige. Il promet de se changer en arbre de pain, selon le mythe traditionnel. Cependant, lors de sa tentative, il subit une révélation sublime :

« Le haèré-po frémit dans son corps. Il haletait ; mais sa gorge ne pouvait plus crier. Il regardait toujours éperdument. Il flairait. Il écoutait. Il épiait... mais quoi donc changeait en lui ? Il résistait et se révoltait... Soudain, surgit de ses entrailles – et plus violent que l'emprise d'un dieu – un amour éperdu pour son île, la Tahiti-nui de ses jours terrestres, pour la mer-du-récif, la mer-abysale, les autres ciels, les autres terres, pour tout cela qui dérobaient en lui, qui fuyait ses yeux, ses mains... » (150).

Ce moment marque son dépassement de la douleur qu'il ressentait depuis sa fuite du marae, de même que son éveil ou sa renaissance au monde illuminé par un sens esthétique. Ce sentiment du « beau » au lieu d'un regard polynésien strictement religieux de la nature était considéré, à l'époque, comme le signe de la particularité occidentale. Comme le remarque Jennifer Yee, c'est l'expression d'un sentiment romantique et esthétique qui appartenait aux Européens (91-92). Térîi est véritablement transformé par son prodige, mais il ne s'est pas transformé en arbre. L'échec signale ainsi sa perte de foi, sa conversion au monde du voyageur moderne. Dans la deuxième partie du texte, Segalen l'appelle Térîi, mais aussi le désigne par « le voyageur ». Cet « éveil » à la beauté souligne l'affirmation nietzschéenne de la vie qui marque l'esthétique de Segalen : après être atteint par une crise de dépression, Térîi s'exalte de nouveau de l'existence, il renaît au monde.

Son amour le libère partiellement de l'emprise des dieux païens, car il abandonne son prodige annoncé et s'enfuit. Cette transformation dans les entrailles de Térîi, fait écho au moment où Gauguin, en compagnie de l'homme à la hache, se libère de ses hantises de civilisé. Dans *Noa Noa*, ce passage ambigu dans le récit évoque un état d'angoisse turbulente chez l'artiste. Il est sensible à la beauté de ce monde, mais il se méfie de ses désirs et de ses hantises provoquées par le corps du jeune homme devant lui. Dans un mouvement à l'envers, Térîi, tourmenté par ses angoisses et par son échec, s'éveille à la beauté du monde, de l'intérieur de l'île. Il devient civilisé dans la mesure où il apprécie la Nature comme un

européen avec un regard esthétique. Ce moment marque l'ouverture de son esprit dans un voyage d'exil vers sa culture natale ; il éprouverait désormais des sentiments de beauté devant la nature, au lieu d'y voir, simplement, des signes religieux.

Pendant que Térîi tenait son prodige dans la vallée, Paofaï en tant qu'Arioï participait aux fêtes d'Oro et préparait une quête pour récupérer les généalogies. Leurs destins se croisent sur la plage lors de son départ. Les deux voyageurs partent ensemble, l'un en quête, l'autre en exil.

« Certes, quand les Arioï, en survenant, avaient épouillé la rive de ces Piritané maléfiques, son orgueil de prêtre-inspiré triomphait dans sa poitrine ! – Mais maintenant il redoutait des revanches : et pour les conjurer, il partait vers les pays originels, vers Hawaï-i dont Raïatea, l'île aux savoirs nombreux, constituait la première étape. Voici qu'un homme furtif lui parlait dans l'ombre, à voix basse. Paofaï reconnut le harèré-po coupable, Térîi au grand-parler dont le nom se disait maintenant « Qui Perdit les mots » mais que des gens proclamaient toujours 'Disparu avec Prodige'. Paofaï se souvint que c'était son disciple et, peut-être son fils : il le cacha parmi les pagayeurs » (OC I 162-163).

Arrivé à Raïatea, Térîi convainc Tupai de lui raconter le chemin vers Hawaï et le mythe des Origines, en disant qu'il « sait écouter » parce qu'il est « haèré-po ». Le Maître lui indique la route pour Hawaï et puis lui livre le secret des origines. « Dans le principe – Rien – Excepté : l'image de Soi-même » (169). Mais Térîi n'écoutait plus le Maître. Ainsi, se situe le moment pivot du roman :

« Un silence. On écoute : un crabe de terre, derrière les bambous. L'enfant racle les bols vides. Mais il tend l'oreille. Le Maître, d'une voix ternie : 'Haèré-po, n'oublie pas mes Dires. Et puisses-tu comme moi, les passer à d'autres hommes, dans ton souffle dernier...' Un silence. On écoute : le récif, au large. Le harèré-po ne répond pas. Son haleine est lente. Il dort. 'Tous ! Tous ! Ainsi et maintenant'. Sans colère, le vieillard a fermé la bouche » (160).

Ce passage explique que la culture polynésienne n'est pas nécessairement morte dans le roman. Tupa explique au lecteur que le savoir sacré peut passer de la bouche d'un à l'autre dans la dernière haleine d'un homme. Selon cette coutume polynésienne, c'était par l'haleine que le savoir se transmet, de sorte que Paofaï ferme sa bouche sur celle de Tupua avant sa mort. De surcroît, Paofaï ignore le garçon qui écoutait à la dérobée, une figure de l'avenir que l'on peut assumer ait retenu les mythes. Cependant, dans le cadre de ce chapitre, cette scène est importante parce qu'elle souligne le fait que Térîi est mauvais disciple, dépourvu de

noblesse et qui néglige ses devoirs sacrés. Il ne prenait pas soin de récupérer les généalogies, il ignorait ses propres origines. Ce manque d'attention peut s'expliquer par le fait que Segalen accuse les Polynésiens d'avoir négligé leur devoir envers leurs ancêtres. Mais dans la structure du récit même, il s'enracine dans son éveil lors de son prodige. Au moment où Térii arrive pour récupérer les généalogies sacrées, il avait déjà quitté l'esprit pur que Paofaï montre lorsqu'il arrive sur le marae, et dont le petit garçon est aussi l'exemple.

Ensuite, Paofaï et Térii regagnent la pirogue pour faire le grand voyage à Hawaï. Lorsqu'ils y arrivent, son regard occidentalisé se laisse voir à nouveau. Après avoir survécu à une grande tempête, ils regardent l'île sur l'horizon. Segalen souligne cette transformation dans l'esprit de Térii, en approchant le récif de – ce qui était en réalité Savai'i – mais qu'ils croyaient Hawaï'i :

« Les odeurs palpitaient, plus vives pour les visages lassés du grand large fade, et les yeux, qui depuis si longtemps roulaient sur des formes en mouvement, se reposaient à discerner des contours solides. Si bien que Térii, saisi violemment par les coutumes étrangères, se prit à dire des mots sans suite : 'cela est beau – cela est beau'... Il se dressait, la figure détendue. Paofaï le considéra comme un insensé, et lui parla sévèrement : on était loin du récif ! Le courant écartait : il fallait reprendre les petites pagaies, et forcer dessus. Et puis, ce n'est pas un bon présage, pour un voyageur, que d'imiter, dans leurs manies, les habitants des autres pays » (176).

L'errance de Térii comme une forme d'authenticité en Relation

Le voyage de Térii se remarque, ainsi, par des signes dans chaque étape dans son exil. La transformation de son esprit, sous l'influence des étrangers, l'amène de plus en plus loin de sa culture natale et de son maître, Paofaï. Le sommeil devient le signe de cette séparation. En écoutant le discours de Tupua, Térii s'endort véritablement. Par la suite, au moment où il se délaisse de Paofaï, « il feint le sommeil ; et laisse partir son maître » (179). Alors que Paofaï part en quête d'un système d'écriture polynésien, Térii désire du repos et choisit une vie d'errance. Ce sommeil rappelle le moment lors de son prodige où la foule s'est endormie, ce qui lui donnait l'occasion de s'enfuir. Cette rupture, selon Segalen, double comme un exil et une libération. Le haèré-po s'exaltait de la vie, et refuse désormais l'influence traditionnelle de son maître. Dans cette optique, Térii s'affirme dans l'existence et trace son propre chemin.

L'errance de Térii l'emmène sur les baleiniers du Pacifique Sud et leur monde multiculturel peuplé de toutes les langues et cultures du monde. C'est ce que Glissant décrit comme un monde « en Relation », marqué par le métissage suscité pêle-mêle par des cultures qui se brassent. Dans cette optique, comme Glissant le constate dans *Poétique de la Relation* : « Le déracinement peut concourir à l'identité, l'exil se révéler profitable » (30). Or Térii jouit

de sa liberté sur les baleiniers, il recueille des « baguettes » pour retenir les noms des îles où il met pied à terre. Il remarque des coutumes différentes et apprend des bribes des langues diverses. Glissant souligne le caractère de ce genre d'errance ainsi :

« L'errance ne procède pas d'un renoncement, ni d'une frustration par rapport à une situation d'origine qui se serait détériorée (déterritorialisée) – ce n'est pas un acte déterminé de refus, ni une pulsion incontrôlée d'abandon » (30)..

La collection de baguettes forme un faisceau, dont « les baguettes étaient si nombreuses au point de remplir, pour sa mémoire, l'espace de dix années, les longues années du soleil ; ou vingt années peut-être. En vérité, c'était cela : vingt années hors de Tahiti » (OC I 181).

L'image du faisceau est juste en ce qu'il équivaut à l'image du rhizome que Glissant emploie pour distinguer la pensée de la racine ou de l'origine essentielle reliée à la terre natale, et l'identité dans la Relation qui se construit à partir d'une rencontre avec l'Autre, et des relations nouvelles qui se manifestent dans le métissage :

C'est bien là l'image du rhizome qui porte à savoir que l'identité n'est plus toute dans la racine, mais aussi dans la Relation. C'est que la pensée de l'errance est aussi bien pensée du relatif, qui est le relayé mais aussi le relaté. La pensée de l'errance est une poétique, et qui sous-tend qu'à un moment elle se dit. Le dit de l'errance et celui de la Relation » (31).

Térii se laisse être pénétré par ces influences, devenant une sorte de figure cosmopolite. Mais cet exil transformé en libération, cette errance le laisse avec un vague sens de la nostalgie pour Tahiti. Éventuellement, « un regret le prit de son île nourricière, de ses fétii, de ses coutumes, de la terre Papara » et il se demande, « pourquoi ne pas y revenir ? » (OC I 181).

À Papeete, il est frappé dès sa découverte de la plage largement déserte. Il vit un choc en retour. Et ce choc, vécu à plusieurs reprises, le pousse finalement vers le navire sur lequel il était retourné. Sa salutation coutumière - « Aroha ! Aroha-nui pour vous tous ! », ne rencontre que la réponse : « Que tu vives en notre seigneur Iésu-Kérito, le vrai Dieu » (182).

D'abord le voyageur est fier de son ancien statut, il trouve ses compagnons ridicules d'avoir « simuler des façons étrangères » (182). Il s'impatiente lors d'une prière qu'il considère comme mal exprimée :

« 'C'est bien là une histoire d'aïeux', pensa l'arrivant. Mais les noms lui restaient obscurs. D'ailleurs, celui qui parlait n'était point haéré-po, et il parlait fort mal. Térii s'impatienta » (182).

Nous voyons ainsi que Térii, en tant qu'ancien haèré-po écoute avec dédain la pauvreté d'expression suscitée par des prières. Ce dialogue rappelle la débâcle dans la première partie de « Les Maitres-du-Jour », où Segalen met en scène la réponse des Arioï au rite chrétien qu'ils trouvent ridicule et pauvre. Ce qui nous concerne pourtant, est comment la pensée chez Térii passe d'un état d'orgueil à celui de l'insécurité et de l'angoisse. Térii subit l'initiation au culte chrétien par Samuëla, mais il a du mal à se convaincre de son propos. Segalen remarque que ce sont des poètes et des visionnaires qui luttent contre l'entropie, un combat qu'ils mènent « au plus profond d'eux-mêmes » (OC I 775). Térii, confronté par l'évangélisation, mène une lutte de cette manière :

« Il parlait en lui-même, au hasard, se répétait stupidement les propos entendus, remâchait les interdits révélés, et s'en interloquait : ne pas manger, en ce jour, de repas d'âpreté, ne pas danser ni chanter, sauf de bien pauvres péchés, ne pas caresser de femmes ; quoi donc aussi ? ... Térii sentit violemment, avec angoisse, combien les hommes – et leurs parlers et leurs usages, et sans doute aussi les secrets désirs de leur entrailles – combien tout cela s'était bouleversé au souffle du dieu nouveau. Et quelles terres surprenantes, enfin, ce dieu avait tirées des abîmes par un exploit égal à l'exploit de Mahui, pêcheur des premiers rochers ! »

Cette angoisse se trouve renforcée de suite par sa dénonciation comme un « païen » quand il annonce qu'il va « vers le marae ». Il devient l'objet de ridicule et l'exemple d'un « Ignorant ! mauvais ignorant ! », ce qui signale le franchissement d'une nouvelle étape dans son voyage d'errance : « Térii soupçonna que l'on désignait ainsi, désormais, les hommes au nouveau parler ; il s'étonna de l'importance et du respect donnés à de si piètres compagnons ! » (191).

Cette étape se remarque par la timidité croissante du voyageur qui n'ose plus s'exprimer librement, se taisant « par dépit » (191). Segalen donne le portrait d'un poète qui se trouve à l'extérieur d'une société intolérante. Térii se rend compte de sa situation et se tient pour coupable, blâmant « son oubli néfaste » pour sa position actuelle. D'une part, il ne comprend pas pourquoi la société n'avait pas encore oublié son erreur (196), d'autre part, il ne se rend pas compte de son statut d'« ignorant » vis-à-vis de la religion chrétienne. Térii est donc bouleversé par sa position à l'extérieur d'une société qu'il ne comprend plus. Nous assistons donc à l'écrasement de l'individu par le Même, qui se targue d'une valeur prétendue universelle et absolue. Térii et ses croyances sont l'objet de ridicule et ses croyances sont dévalorisées de façon systématique. Cette situation le repousse vers le navire français, dans la baie, sur lequel il était arrivé. Dans cet espace liminal, il retrouve son identité en Relation, à l'abri du regard moralisateur des missionnaires. Il retrouve sa liberté dans le métissage, et dans

son identité de voyageur-raconteur, ce qui rappelle la tradition des troubadours, poètes lyriques du Moyen Âge. Comme le souligne Glissant dans *Poétique de la Relation* : « Voyager n'est plus le lieu d'un pouvoir mais le moment d'un plaisir, quand même privilégié » (31).

Le navire offre un espace où la culture polynésienne étouffée sur l'île par les missionnaires retrouve, sur le bateau, sa spontanéité et sa vitalité :

« Tous les jeux chassés de la terre de l'île se réfugiaient là, plus libres et plus nobles que jamais. Il s'inventait de nouvelles danses, frappées de pas et de gestes imprévus, et quelques-unes se marquaient de noms moqueurs. Il y avait le 'ori-pour-danser : Tu es malade parce que tu bois le àva' et le 'péché-pour-chanter : Tu es malade parce que tu as travaillé pendant le jour du Seigneur'. Le chef de bande, en feignant une gravité, criait ces parlons plaisants, et l'on sautait. Vraiment il ne fallait pas dire cela aux oreilles des missionnaires ! » (193).

Dans cet espace liminal, Térîi – en présence de sa fille Erena – danse et chante, raconte des histoires qui rappelle ses origines païennes tout autant que ses expériences d'outre-mer. Son identité métissée, qui est le résultat de toutes ces rencontres lors de son absence, s'étale dans toute sa splendeur :

« Sous la vertu de la précieuse boisson, il lui venait aux lèvres des mots de tous les langages entendus au hasard de ses aventures. Il remerciait tour à tour Paniloa et Piratané. L'on s'égayait beaucoup. Alors, il imagina de raconter aux bons Farani la déconvenue de son arrivée, les rires stupides, la tristesse, l'ennui. Il feignait de considérer, dans le creux de sa main, des feuillets à signes-parleurs. Il levait le bras comme l'orateur le matin. Les matelots, autour de lui, secouaient leurs entrailles. Excité par leur bonne humeur, il chanta, d'un gosier trémulant, quelque himéné mélangé d'injures et de moqueries » (194).

Ce moment marque son authenticité dans son état métissé, tout en exposant le fait que Térîi est incapable de raconter sa vie aux autres, autour de lui. Il « imagine raconter » lorsqu'il se débrouille en employant des gestes approximatifs. Cette situation où il se trouve à l'extérieur de sa propre langue, en exil d'une identité et de position sociale, est à la fois joyeuse et troublante pour Térîi qui s'amuse tout en s'oubliant. C'est un moment authentique provoqué par son traumatisme face à la transformation de son peuple, ce qui souligne sa position déracinée. Il devient l'exemple d'un peuple polynésien déraciné par l'évangélisation, puis par la colonisation. Ce moment suggère les premières étincelles de la créolisation de son identité, de l'émergence d'une nouvelle identité qui s'enracine dans le Divers. Cependant, ce

moment heureux aboutit de façon abrupte quand Aüté le découvre et il doit reconnaître sa place dans la société nouvelle.

Segalen nous peint le portrait d'un poète, un exote qui jouit avec une certaine angoisse, de sa situation hors-jeu. Il s'exalte dans la vie, mais c'est une joie déséquilibrée par sa nostalgie du passé et son incompréhension du présent. Sur le rivage de Papeete, il devient l'ignorant, alors que sur le navire, il était bel et bien le voyageur-raconteur, un troubadour. Sa vie d'errance manifeste une authenticité qui s'appuie sur le Divers, constituant une poétique de la Relation. Mais force est de constater que Térii abandonne cette authenticité dès qu'il décide de se fondre dans la foule et de s'adapter à la société qui l'entoure. Il aurait été capable de rester marin et de vivre la vie authentique d'un voyageur-raconteur, mais le sacrifice nécessaire pour l'obtenir est de vivre en exil. En termes glissantiens, il aurait été capable de se réaliser à travers une créolisation de son identité. Par contre, sur l'île, la société chrétienne exige son assimilation à la nouvelle religion, ce qui l'entraîne dans une vie inauthentique. Non en raison du fait qu'il n'adhère pas à une culture d'antan dont l'identité est fixée, mais à cause de son renoncement d'une identité qui se fonde dans la Relation, sur une appréciation du Divers.

Térii se montre dépourvu de noblesse, et souffre d'une individualité faible, qui l'entraîne vers la foule médiocre. Selon Segalen, il est victime de la nostalgie et de son incapacité de vivre en tant qu'individu, en tant qu'exote. Térii n'accepte pas son exil de la société évangélisée, il lui manque la force de sa personnalité de vivre comme un marin-raconteur-en-voyage permanent.

Depuis son départ de Tahiti, Segalen se réfère à son protagoniste comme « Térii » ou le « voyageur ». Mais à son retour à Papeete, il devient l'« arrivant » et puis l'« ignorant ». Térii souffre de sa position à l'écart de la société et, perdant sa fierté, il renonce, non pas à ses valeurs païennes, mais plutôt, à son identité de marin mondain. Pendant un grand baptême dans la rivière, le voyageur se jette dans l'eau pour se délaissier de son identité de l'Autre, et rejoindre la foule. Son baptême rappelle « son éveil » lors de son prodige :

« Une fois de plus, malgré son double effort, le prodige et le baptême, rien ne changeait dans son corps d'homme vivant... que son nom peut-être. Il en conçut une fierté, avec un dépit » (210).

Ce rapprochement entre le prodige et le baptême souligne la critique de la religion généralisée que Segalen affirme dans son roman. Selon Jennifer Yee, ces échos renforcent la nature polyphonique du texte, de même que l'ironie mordante qui envahit le récit. Dans cette optique, les échos d'un critique voltairien des rites religieux peuvent s'entendre dans l'incompréhension de la transformation effectuée par un baptême ou un prodige (Yee 87). Yee constate, aussi, que la déception éprouvée par Térii se nourrit d'une nostalgie pour les anciens

rites païens. Térii incarne le voyageur à la recherche de l'ancien monde dont il n'arrive pas à oublier les souvenirs. Cet esprit, divisé entre le passé glorieux et le présent déchu, et aux prises de la nostalgie fait écho à celui d'un Loti. Pour Segalen, cette attitude mélancolique est la marque de l'individualité faible, d'une personnalité médiocre. L'incompréhension de Térii souligne aussi le fait que le haèré-po n'avait jamais compris la signification des noms et de leur transformation par l'introduction d'un nouvel ordre symbolique. Il est piégé dans son ambivalence, la marque de son incompréhension de ce qui lui arrive.

À propos de son baptême, il importe de souligner que Térii cherche à se débarrasser de son identité dans un geste où il se déteste. Ce sentiment le pousse à abandonner une vie authentique qui aurait accepté son rôle de poète voyageur, afin de rejoindre la foule dans cet élan évangélique. Pour Segalen, c'est un choix pour la médiocrité de la foule, un choix qui nie le Moi pour faire partie du « troupeau ». D'un point de vue nietzschéen, cette mentalité dévoile son individualité faible. Térii renonce à être poète pour se contenter de remâcher des vérités prescrites et acceptables par la bonne société chrétienne. Dans cette optique, il n'est pas surprenant qu'après avoir changé son nom, Térii cherche une position où il pourrait jouer le rôle d'un poète inauthentique. Pour enfoncer le clou de sa critique de l'église, Segalen lui donne l'occasion de devenir diacre dans les districts.

À ce point dans le roman, les divers chemins de Térii et de Paofaï se retrouvent sur les rives de Papeete. Cette fois, c'est Iakoba qui devient la source du choc en retour pour Paofaï. Leur rencontre difficile, rappelle à Iakoba son ancien nom et son passé qu'il est en train de fuir. Mais, en même temps, Iakoba ne peut cacher le fait qu'il avait choisi d'être baptisé et qu'il s'est intégré dans le nouvel ordre. À cet égard, Paofaï, qui était parti jusqu'à l'île de Pâques, retourne à Tahiti où il vécut le même choc en retour. Il retrouve Térii, et lui raconte son voyage, qui avait été un échec. L'île de Pâques est la plus éloignée de la Polynésie, et représente dans l'imaginaire de Segalen, la source des origines du peuple polynésien. Paofaï, en tant que prêtre dans l'ordre des Arioi, s'y était rendu pour retrouver les anciens écrits pascuans (de l'île de Pâques) :

« Et il prit à sa ceinture une palette de bois brun, polie par la peau des doigts, et sur laquelle s'incrustaient des centaines de petites figures, si confuses, si pressées, qu'elles pétillaient toutes et dansaient devant les yeux » (212).

Cette « palette de bois brun, polie par la peau des doigts » est celle qui figure dans l'arrière-plan de *Merahi metua no Tehamana* de Gauguin. Elle symbolise les origines mystérieuses de la Polynésie. Paofaï avait réussi à retrouver des bois pascuans, mais ces signes restent incompréhensibles pour Paofaï qui ne sait pas les lire. Sans ménagement, Segalen renforce l'ironie de la situation. Iakoba, ayant écouté toute l'histoire de Paofaï, mais « fier de

son nouveau savoir » lui montre la Bible et demande : « Les signes, veux-tu que je te les enseigne ? » (212).

Contrairement à Térii, Paofai refuse de s'intégrer ou de renoncer à sa foi. Pour cette raison, il se montre l'idéal du poète pour Segalen. Dans *Les Immémoriaux* Paofai incarne l'idéal du poète comme le gardien du patrimoine, et celui qui assure l'identité de son peuple en assurant son origine. Son échec dans sa quête constitue sa désillusion profonde, renforcée depuis son retour par la découverte que ses *marae* sacrés avaient été détruits. Paofai vit son choc en retour, non comme le désenchantement chez Térii, mais comme une reconnaissance profonde de la destruction de son peuple et de son déracinement. Il les blâme pour avoir renoncé à leur ancienne religion. Il affirme la notion d'une identité authentique qui s'appuie sur l'origine.

Dans cette optique, nous voyons que Segalen présente le modèle de deux figures du poète : l'une qui affirme une authenticité dans la Relation qui s'appuie sur le Divers, et laquelle exige la spontanéité d'un poète errant qui ne prétend pas être qu'il n'est pas, un beau parleur, un troubadour, un exote ; et l'autre, qui s'enracine dans son patrimoine, s'inscrivant dans les généalogies de ses ancêtres, et qui assume le rôle de protéger l'identité immémoriale de ses origines. Arioï, cette figure du poète, joue le rôle d'intermédiaire entre l'univers sacré et le monde profane, il est censé maintenir la continuité et la pureté du Même.

Dans son analyse *des Immémoriaux*, Jean-Jo Scemla considère que ce roman prend la forme d'un mythe fondateur. Nous voyons que dans la figure du poète, Segalen présente deux types primordiaux qui font appel à deux conceptions opposées de l'authenticité. La première s'enracine dans une conception de la Relation, ne s'oppose pas au métissage et valorise la spontanéité et l'élan vitaliste du poète libéré d'une conceptualisation identitaire qui l'avait encombré. La deuxième, traditionnelle, s'appuie sur une conception de l'identité biologique, qui renvoie à la souche du patrimoine et aux ancêtres, et qui se revêt de ses origines. Cette forme de l'authenticité soumet le poète à l'élan conservateur, non sans une certaine créativité, mais se soumet aux exigences de la tradition établie. Le poète, dans cette optique, est l'animateur des formes et des rites sacrés, sa tâche est de faire revivre la tradition pour chaque génération nouvelle.

Ces figures n'existent pas sans le contexte de l'ordre religieux ou social qui les entoure, de sorte que les poètes doivent faire des choix pour déterminer leur relation à l'ordre établi. Nous avons noté dans cette partie, que Térii décide de s'aligner avec le nouvel ordre, alors que Paofai refuse de se délaisser de ses idéaux. Le résultat montre que dans la vie psychologique et spirituelle de ces figures, Iakoba souffre du fait qu'il est souvent interpellé par son ancien nom païen, et qu'il doit régulièrement supprimer ses souvenirs de l'ancien Tahiti, ou des sentiments ambigus par rapport à sa nouvelle foi. Iakoba vit en mauvaise foi, souffrant d'une angoisse

muette qui se dévoile par ses moindres gestes. Il n'échappe pas à cette vérité, mais la dissimule par des « réussites » matérielles et symboliques. Il gagne un poste dans le district, il achève l'église et s'affirme dans son rôle du diacre. Contrairement, Paofaï se trouve dénoncé par le nouvel ordre, et puis qualifié d'hérétique, il est condamné à la course du récif, une punition ancienne adoptée par la loi nouvelle. Il est transformé donc en prêtre digne de ses origines polynésiennes, en hors-la-loi chassé par la foule.

Térii avait réussi à se dépouiller de son nom d'ignorant mais, sans une épreuve de sa nouvelle foi, il ne saurait échapper à sa position sociale d'ignorant. Le missionnaire Note, lui rappelle ce fait pour profiter du désir d'Iakoba de s'intégrer. Il le charge d'une mission d'espionnage, où il aura la tâche d'identifier les hérétiques d'un culte qui se nomme les « Mamamīa ». Il infiltre donc leur groupe lors d'une réunion dans la vallée et il vit une autre expérience religieuse ambivalente.

Térii côtoie deux figures d'inspirés lors du récit. Avant de tenter son prodige, il a visité Tino dans la grotte d'Ara, et puis, lors de sa mission pour le missionnaire Note, il rencontre l'inspiré Téao. Ce dernier avait créé un culte synthétique qui se composait d'éléments catholiques et païens. Ces figures nous amènent sur le terrain propre du sacré, dans le sens que Segalen considère les inspirés comme poètes dont l'authenticité de leur parole est assurée par la révélation. Dans son ébauche pour son essai *La Philosophie dans la vie*, Segalen les traite comme une catégorie distincte des philosophes et des littérateurs. À cet égard, Segalen trouble la distinction entre le poète et l'inspiré. En effet, son poète idéal devient une sorte de prophète et, plus précisément, la combinaison de ces deux figures. Pour cette raison, l'approfondissement de la mauvaise foi d'Ikabo se réalise à travers la trahison de deux figures authentiques qui, du point de vue de la société évangélisée, ne sont que des hérétiques.

Téao et Paofaï incarnent les deux ennemies du nouvel ordre. L'Arioï représente l'ancien régime, alors que Téao expose la possibilité d'une diversité religieuse qui mine l'autorité absolue de l'église. L'imposition de la Loi nouvelle crée l'occasion de persécuter ces figures. Paofaï, raconte des généalogies avec une force hors commun et avec une beauté émouvante. Mais devant ce spectacle, la foule ne respecte ni son rang, si son chant :

« Mais sitôt l'ébahissement tombé, ce fut une bourrasque de rires, de sifflements hargneux et méprisants, de parlars ricaneurs, de gestes de moquerie : Païen ! C'était donc un païen ! Il y en avait encore ! Encore un ! Le beau reste de temps ignorants ! Ha ! Ha ! Ha ! » (229).

Dans un récit *Le Marcher du Feu*, Segalen met en scène cette situation où les mots sacrés d'autrefois ne retiennent plus leur pouvoir protecteur, faute d'une foi robuste parmi les disciples. Le renversement de l'ordre religieux et symbolique confirme son exil, son statut de condamné.

Et bien qu'il n'accepte pas le synthétisme de Téao, il admire, comme le remarque Yee, son esprit d'inspiré et son beau discours. Le prophète et le prêtre de l'ancien régime, figures du Même et du Divers, seront sacrifiés au nouvel ordre qui s'installe comme le nouvel exemple du Même. Segalen confirme ainsi le triomphe du médiocre sur l'île, ce qui implique la déchéance de la société contemporaine en Océanie, y compris la perte de leur capacité de raconter leurs origines. Déracinés, ils seront désormais la proie de celui que Paofaï dénonce comme le « chrétien au parler faux » (214).

Deux formes de l'authenticité

Le dilemme du poète et la question de l'authenticité

Dans leur double voyage, Térîi et Paofaï reçoivent des noms différents selon leur position vis-à-vis de l'ordre dominant. Dans l'œuvre de Segalen, les noms sont d'une importance fondamentale, signifiant non seulement l'identité, mais les relations primordiales à l'origine et la situation actuelle de ceux qui les portent. Ainsi, Paofaï Térîifatau porte le signe de sa relation à son disciple, Térîi Paraürahi, lui, porte un nom qui annonce « le Chef au grand parler » (107). Segalen prend soin de souligner le sens de chaque nom et d'en fournir un commentaire à son propos. Ainsi, en notant que « les noms déçoivent autant que les dieux de bas ordre », Segalen affirme le destin douteux de son haèré-po. Le nom de Paofaï le rend coupable, dévoilant le fait qu'il n'avait pas tué son fils selon le rite. Térîi est donc marqué comme une figure douteuse, dont l'équivoque se retrouve dans ses origines illégitimes, et par son nom qui risque d'être décevant. Suite à son oubli sur la pierre du récitant, Térîi devient « celui qui a perdu des mots » et puis celui qui a « disparu en prodige ». Par la suite, il se transforme en « voyageur », « arrivant », « l'ignorant » et puis « Iakoba ». Sa trajectoire est marquée, ainsi, par ses noms qui le suivent malgré ses tentatives de les fuir. Ce jeu de noms inscrit sa mauvaise foi dans le texte, tout en renseignant le lecteur de son statut ambivalent dans le récit.

En tant que roman exotique, *Les Immémoriaux* se compose d'un système de repères qui aide le lecteur présumé occidental à suivre le drame en dépit de tous les éléments inconnus ou étranges qui sautent aux yeux. Les noms dans le texte forment une partie intégrale de ce système, de même que l'organisation symétrique du texte et son imaginaire qui reprend des éléments de Loti et de Gauguin. Ces éléments permettent, au lecteur, de saisir les deux trajectoires entrelacées des deux protagonistes. Dans les *Immémoriaux*, les noms renvoient aux connaissances de la Bible, de sorte que le choix du nom d'« Iakoba » aurait suscité un sens plus ou moins reconnu par le lecteur. Parmi les premiers commentaires du roman, L'abbé

Delfour critique Segalen pour avoir « pastiché la Genèse » (Manceron, Segalen 245). Selon une lecture superficielle, on peut assurer que Jacob provoque la notion d'une figure douteuse qui n'est pas inconsistante avec l'image donnée de Térii. Toutefois, il importe de nous attarder sur cette figure pour montrer que « Iakoba » marque la lutte existentielle du peuple polynésien, d'une part, celle du poète.



Figure 7 : *La Vision après le Sermon* Paul Gauguin (1888)
(National Gallery of Scotland)

Dans ce chapitre, nous venons d'exposer le double voyage des poètes qui entreprennent une sorte de voyage d'initiation, où ils sont transformés lors du bouleversement de l'ordre religieux de leur société. Cette révolution se passe au niveau de la société et sur le plan personnel. Leur double voyage trace un chemin intérieur, de même que dans les archipels de l'Océanie. Dans le cheminement de son primitivisme, Gauguin a pris le pas décisif dans son évolution en réalisant le tableau *La vision après le sermon* (1889) (fig. 8). Ce tableau figure l'artiste luttant avec l'ange Gabriel sous le regard de femmes bretonnes. Il marque sa rupture définitive avec l'impressionnisme. Gauguin reprend un thème établi lorsqu'il met en scène la figure de Jacob luttant avec l'ange, et le tableau a été développé à partir d'un autre thème commun, celui des enfants luttant en Bretagne. Son tableau *Enfants luttant* (1888) anticipe *La vision après le sermon*. Ce thème de la lutte symbolise « l'antagonisme du charnel et du

spirituel » mais aussi « le combat de l'artiste avec lui-même pour tenter de vaincre tout ce qui l'empêche de réaliser son œuvre » (Anquetil, Barbey et Faucher 46). Cette lutte de l'artiste, est celle du poète que Segalen met en œuvre dans *Les Immémoriaux*. Les figures du poète dans le récit sont aux prises de l'évangélisation et leurs voyages sont des réponses à cette situation. Mais c'est un combat mené au fond d'eux-mêmes qui se révèle par leur angoisse et par leur désillusion.

Dans cette optique, le personnage d'Aüté assume toute son importance. Segalen incarne dans le personnage d'Aüté – ce jeune homme européen qui s'intéresse à l'ancien Tahiti, et qui cherche souvent en vain des témoins capables de lui raconter des mythes de l'origine – la frustration de ses propres expériences lors de son voyage. Aüté est le beau-fils de Térïi, le mari d'Erena. Ce jeune « Piratané » avec « des yeux clairs, des cheveux clairs et des yeux ronds » étonne Térïi lors de sa rencontre parce qu'il « parle comme un haèré-po » (189). Dans la figure d'Aüté, il incarne le modèle d'un poète-ethnologue naïf qui a du mal à accepter la spontanéité polynésienne de son épouse.

Erena garde des traces de ses anciennes croyances et elle aime bien visiter le navire dans le port où elle boit de l'alcool et s'amuse avec les matelots. Aüté, n'accepte pas ses aventures qui anticipent celles des « demi-civilisées » de Papeete dans *Le Mariage*. Mais l'attitude d'Aüté se montre contradictoire : il jouit de sa femme dont il apprécie la sensualité associée à l'esprit *vahiné*, mais en même temps, il refuse d'accepter en raison de sa jalousie, sa liberté sexuelle qui est le signe de ses origines païennes. Cette relation ambivalente à la culture polynésienne contemporaine, est renforcée par son mépris pour l'influence des missionnaires. Il remarque des « farés vides » sur le rivage de Faaa, et cherche l'ancien Tahiti comme Segalen l'avait fait. Toutefois, dans le récit, Segalen se distingue de ce personnage parce qu'il ne partageait ni son regard naïf, ni sa jalousie. Au contraire, Aüté est un personnage pur et naïf, la victime parfaite pour Iakoba. Son innocence et son désir de retrouver les origines polynésiennes, le transforme en une sorte de figure angélique qui pourrait lutter avec Iakoba. Ce dernier, pendant la nuit s'amuse en dupant sa victime :

« Pour mieux saisir l'attention de l'écouteur, il entremêlait tous ces parlers, au hasard de ses lèvres. Il riait en lui-même de voir l'étranger recueillir ces racontars païens, de confiance – les yeux brillants, les doigts agiles – sans même flairer la tromperie ou le désordre du récit. Il répandait hors de sa bouche les attributs des Atua supérieurs, troublait les quantités jadis éternelles de leurs ruts les plus fameux. Il confondait leurs changements de formes, leurs autels, leurs simulacres. Et il inventa de nouveaux petits dieux » (OC I 244).

Aüté se rend compte de la situation, et avec un dédain croissant, comprend aussi que le diacre l'avait trompé pour que sa femme Erena obtienne des clous sur le navire français. Malgré sa compréhension parfaite de la ruse, il n'est pas capable de renverser ses effets. Bien qu'il accuse Iakoba devant la foule, son accusation est qualifiée de « parlars inutiles ». Segalen souligne ainsi le fait que la foule accepte la ruse d'Iakoba parce que la prostitution d'Erena pour obtenir les clous n'est pas vraiment grave, surtout si on prend en compte le fait que c'est le seul moyen d'obtenir des clous pour construire l'église. Ce pragmatisme de la part de la foule dévoile aussi leur condition médiocre, et en effet, un état aussi rusé que celui d'Iakoba lui-même. D'un coup, Segalen condamne Iakoaba et la société évangélisée pour sa médiocrité et son manque de noblesse, c'est une société déchue qui se dévoile à l'origine de celle qu'il retrouva lors de son séjour en 1903.

Le lecteur occidental appréciera la signification du nom, empruntant les caractéristiques de Jacob à Iakoba. Segalen affirme le jeu par le fait qu'Iakoba boite à cause d'une maladie à sa jambe, et que sa lutte avec l'ange a lieu pendant la nuit avec Aüté. Aüté et le nom de l'arbre que les Polynésiens utilisaient pour faire de l'étoffe *tapa*, avant l'arrivée des missionnaires. Ce produit a été remplacé par les missionnaires qui ont introduit des *paréos* en coton. Aüté symbolise, ainsi, l'ancien ordre social et économique préchrétien. Dans cette optique, au moment où, pendant la nuit, Iakoba raconte de fausses généalogies à son jeune disciple, leur discours se transforme en lutte concernant la véritable histoire authentique (dans le sens d'originelle) de l'île. Iakoba est ressenti comme un faux témoin qui avait trahit son peuple, y compris son père ; même son baptême avait été obtenu de façon rusée, puis il a gagné le rang de diacre seulement par la trahison de Téao, un vrai chrétien inspiré. Et pourtant, sous le regard de la foule médiocre, il réussit à s'établir comme le représentant du nouvel ordre. Il se montre digne de son nom, en ce qu'il est une figure douteuse et ambivalente, qui vit en mauvaise foi.

Par contre, Paofai incarne le poète authentique qui se trouve hors-la-loi en raison de l'évangélisation, et il se sacrifie pour ses valeurs. Il devient, ainsi, l'image d'un bon sauvage, qui se remarque par sa noblesse, son courage, et son sacrifice. Même dans l'échec de sa quête, il se montre digne, ayant découvert la faiblesse dans la technologie ancienne, qui ne permettait pas la bonne transmission du patrimoine. La combinaison de ces éléments forme un dilemme que Segalen pose au lecteur. Le poète doit choisir entre une vie prospère dans le nouvel ordre, vivant désormais en mauvaise foi, parmi une foule médiocre et insincère. Ou bien, il doit accepter de vivre en exil, en tant qu'hors-la-loi qui refuse de s'abaisser au niveau déchu de la société qui l'entoure. En refusant à se plier au nouvel ordre, il montre son authenticité, mais sera identifié comme une menace possible à l'ordre. Il faut constater que Segalen considère Téruii comme un exote jusqu'au moment où il délaisse sa vie d'errance ; ce qui montre qu'il y a

deux formes d'authenticité sous-tendant le texte. La première s'enracine dans le Divers, dans l'errance. La deuxième dans le Même, dans l'enracinement à l'origine. Ces deux éléments attirent l'attention des poètes en Polynésie, qui s'inscrit dans le sillage de cette conception du poète. Ils offrent leurs propres réponses au dilemme du poète.

Le poète en Polynésie comme un hors-la-loi (Hiro, Spitz)

En 1982, Henri Hiro et Ludovic Segarra, ont créé film, une adaptation libre *des Immémoriaux*. Le film reprend l'histoire de Segalen mais la situe en Polynésie contemporaine lors des années quatre-vingts. Térii vit la transformation de sa culture traditionnelle par le développement moderne considéré comme un néo-colonialisme. Lors de son voyage autour de l'île, Térii retrouve les malheurs du monde moderne : les embouteillages et le tourisme superficiel qui s'organise autour d'un dieu nouveau venu : l'Argent. À l'aéroport de Faa'a, Térii marche pieds nus en *paréo*, en homme traditionnel, et qui n'a pas sa place dans ce nouveau monde. Ce détail rappelle les manifestations menées par Hiro pendant sa vie politique. Mais, contrairement au personnage de Segalen, au lieu de se soumettre au culte de l'argent et de la modernité, Térii s'enfuit au milieu de l'île où il se perd dans une fête syncrétique qui rappelle celle des Mamamias. Dans l'adaptation libre, Térii ne trahit pas ce groupe, de sorte que le film se clôt sur cette scène où Térii se réfugie dans une spiritualité syncrétique qui combine la foi chrétienne avec des valeurs du passé païen, assumant la figure d'un poète-inspiré.

Hiro réalisait une critique double vis-à-vis de l'œuvre de Segalen. D'une part, en s'appropriant *Les Immémoriaux*, il affirmait la possibilité d'une voix polynésienne capable de se raconter et d'affirmer sa propre identité. D'autre part, avec cette voix, il renouait avec le poète en dédoublant la critique que l'on trouve dans *Les Immémoriaux*. Son adaptation libre cible le bouleversement de la culture traditionnelle maori-chrétienne – en termes socio-économiques au milieu du XX^e siècle – et adopte une prise de position de l'inspiré authentique, comme Téao. Nous voyons, ainsi, que Hiro reprend le dilemme posé par la figure du poète dans *Les Immémoriaux*, avec l'objectif de créer un avenir authentique qui s'enracine dans une nouvelle tradition qui traite le christianisme comme une influence intérieure à la culture polynésienne. L'enjeu du débat est la dimension sacrée de la vie, notion qui sera perdue par l'installation d'un nouveau dieu matérialiste. Cette économie nouvelle avait basculé le mode de vie en Polynésie française, de sorte que Hiro y voyait une équivalence à la rupture du début du XX^e siècle. Pour notre part, dans le cadre de ce chapitre, nous soulignons que Hiro vise le dilemme du poète, ainsi que le rôle du poète comme gardien du patrimoine, figure intermédiaire entre le sacré et le profane.

Hiro joua un rôle politique important en Polynésie française et son influence en tête de la renaissance maorie, pendant les années 1960 à 1970, inspira une nouvelle génération de poètes. Sous son influence, Chantal Spitz réalisa le premier roman tahitien en français en 1992. Chantal Spitz s'inscrit dans un combat acharné contre l'image de pacotille de Tahiti, et surtout contre le cliché de la *vahiné*. Son œuvre s'érige à l'encontre d'un imaginaire occidental où elle englobe Bougainville, Loti, Gauguin et Segalen comme les représentants. Dans son roman *L'île des rêves écrasés*, Spitz met en scène son protagoniste qui s'appelle Térîi. En reprenant le nom, elle relie de manière superficielle son texte à celui de Segalen. Cependant, étant donné que le nom Térîi est assez commun, ce lien n'est pas suffisant pour rapprocher leurs œuvres. Au contraire, le combat que Spitz entreprend consiste à déterritorialiser ses écrits de cet imaginaire qu'elle avait hérité. Dans un poème qui montre son regard perspicace et lucide, elle remarque :

« J'écris ce que j'ai envie d'écrire

Dans l'illusion d'écrire de ma propre voix

Dans une vaine tentative d'indépendance

Face à une société peureuse

Comme un constant exil. » (7)

Ce poème résume la prise de position d'un hors-la-loi qui lutte pour trouver sa propre voix authentique parmi les voix du passé qui envahissent son présent. Elle se méfie de la bonne société à Papeete, s'installant sur sa terre natale – sur l'île de Huahine – où elle ressent néanmoins sa position de poète comme un exil. Face au dilemme que Segalen avait mis en scène dans *les Immémoriaux*, Spitz trouve une solution troublante qui cherche à réconcilier un christianisme naturalisé dans la culture polynésienne, et l'influence de la métropole qu'elle tient à distance.

Conclusion

Dans la première partie de ce chapitre, nous avons montré que *Les Immémoriaux* s'enracine dans le même imaginaire occidental que *Le Mariage de Loti* et l'œuvre tahitienne de Gauguin. Cet imaginaire se compose d'une conceptualisation de l'espace et du temps qui relie la distance dans l'espace avec l'éloignement dans le passé. Cette relation se conçoit en termes de déchéance qui se répand de l'origine historique – Papeete – et de la capitale de

l'influence occidentale en Océanie, Papeete. Cet imaginaire se compose aussi d'éléments ethnographiques qui posent le problème de l'authenticité du projet de primitivisme. Segalen situe le poète dans ce problème et la figure du poète se conçoit dans son opposition à l'ethnologue et à l'historien. Dans cette optique, nous avons montré que Segalen présente la figure du poète en ses guises polynésiennes qui donne un rôle au poète, entendu comme le gardien du patrimoine, mais qui incarne une figure sacrée.

Dans *Les Immémoriaux* le double voyage des poètes dévoile deux sortes d'authenticités dans le texte qui créent un dilemme, concernant la place d'un poète dans une société où les valeurs sont en train de changer. Segalen semble donner, au poète, un choix entre l'exil authentique, et une vie prospère mais inauthentique dans le nouvel ordre. Une question que son œuvre nous pose ainsi : Êtes-vous prêt à vous sacrifier pour votre œuvre, même si elle va vous transformer en « hors-la-loi » ? Ce dilemme s'enracine dans l'idéal de l'exote. L'angoisse engendrée par le parti pris de l'exote s'incarne dans la vie de Gauguin, ce qui pourrait être résumé par l'image d'un artiste menant un combat au fond de lui-même. Cette lutte, symbolisée par Jacob luttant avec l'ange, montre l'enjeu de ce dilemme.

Dans le prochain chapitre, nous verrons que Segalen dût faire face à ce dilemme lors qu'il écrivait *Les Immémoriaux* entre 1905 et 1907, et qu'il cerne une voie pour lui-même, qui lui permet d'éviter le dilemme ci-dessus. Il ne partira pas définitivement dans l'exote, mais vivra cette vie lors de ses nombreux voyages. Travaillant au sein de la Marine, il n'arrêtera pas de se poser la question fondamentale à la vie d'un poète : Feriez-vous de votre esthétique, votre Évangile ?

VOYAGEURS ET VISIONNAIRES

*Étonnants voyageurs ! quelles nobles histoires !
Nous lisons dans vos yeux profonds comme les mers !
Montrez-nous les écrins de vos riches mémoires,
Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers*

Les Fleurs du mal 1868¹³

Introduction

Segalen quitta Papeete en septembre 1904. À Nouméa, il écrivit dans une lettre (16 septembre 1904) à son ami Émile Mignard :

« Tahiti a disparu dans un grain. Même pas l'apothéose lumineuse attendue. Mais, aux cours des longues siestes de la mer, les souvenirs hâtifs du départ ont fait place à ceux exquis et lents, des deux années mortes. Maintenant, dispos et entrain, j'inhume après l'embaumement mes souvenirs figés ; je flaire et désire, au retour une vie très, très active. Mon livre est toujours en bonne voie. Et ressuscitent les anciens projets, le « Déjà-Vu », et tout le programme primitif. Et surtout j'attends la reprise de nos anciennes intimités intellectuelles ».

Au début de son retour vers la France, le jeune médecin jouissait de la possibilité de revenir vers les milieux intellectuels familiers et de faire avancer ses projets littéraires. Il imaginait une sorte de renaissance. Dans ce chapitre, nous suivrons Segalen dans le cheminement de sa réflexion sur l'exotisme basé sur une notion géographique à sa conception originale d'une esthétique du Divers. Cette évolution eut lieu pendant cette période qui se compose de son détour inattendu à Ceylan où il fut initié au bouddhisme, de son escale à Djibouti où il mena sa quête sur les traces de Rimbaud, de son retour à Toulon où il décida d'épouser Yvonne Hébert, de leur installation à Brest où son premier fils, Yvon, fut né lorsqu'il achevait *Les Immémoriaux*, et enfin, de ses visites à Paris où il commença sa collaboration avec Debussy.

Notre analyse montrera que cette évolution engendre une profonde transformation personnelle qui constitue un point tournant dans sa vie, ainsi qu'une réponse au dilemme du poète exposé dans le chapitre précédent. Donner le choix de devenir un poète maudit authentique ou un « écrivassier de roman » inauthentique, Segalen cherche une voie intermédiaire. Grâce à sa décision d'avancer sur le chemin du poète à l'intérieur du cadre

¹³ <http://fleursdumal.org/poem/231>. Web Accédé le 23 mars 2016.

fourni par la Marine, Segalen saurait échapper au destin d'un « hors-la-loi », tout en prenant ses distances d'avec les salons littéraires de Paris.

Nous montrerons ainsi, qu'en trouvant cette réponse au dilemme du poète, Segalen raffina et approfondit sa conception du poète comme « hors-la-loi ». Cette réflexion sur le sens d'être poète, de même que sur la pratique de vivre en tant que tel, lui a permis d'affirmer le rôle essentiel que la quête et l'exil allaient jouer dans son esthétique. Nous analyserons, dans la première partie du chapitre la structure de son esthétique du Divers comme elle s'est développée sous l'influence du bouddhisme, de l'hindouisme et du bovarysme. Cette analyse exposera comment Segalen prit ses distances des religions orientales, tout en les appropriant pour que son esthétique du Divers pût être concilié à son adhérence à certains éléments du bovarysme.

Pendant son retour en métropole, Segalen s'est rendu compte de l'importance du voyage pour sa poétique. Il saisit le voyage dans son double aspect, comme une quête et un exil, de sorte qu'il voyait sans aucun doute que ces deux pratiques étaient non seulement nécessaires à son esthétique du Divers, mais qu'elles garantissaient son authenticité. Ce lien qu'il tissait entre le voyage et la poétique se base sur la reconnaissance de l'entrelacement du réel et de l'imaginaire. Ainsi, dans la deuxième partie du chapitre, nous montrerons que sa réflexion sur l'exotisme se prolongeait par son interrogation du pouvoir des poètes face au monde, c'est-à-dire, par sa méditation sur leur capacité de mettre en œuvre leurs visions du monde. Ce phénomène deviendra un axe de réflexion pour son œuvre poétique qui constitue la trame de son article « Le Double Rimbaud » qu'il publia dans le *Mercur de France*, en 1905, jusqu'à son « récit de voyage » philosophique, *Équipée* qu'il acheva après la mission archéologique « Segalen-Voisins-Lartigue », en Chine, en 1914. Cette réflexion sur le pouvoir du poète face au monde se prolongeait en s'entrelaçant avec un autre axe de réflexion. Cela se concentre sur l'effet de son génie sur la vie du poète lui-même. Or, Segalen s'intéressait au fait que le génie de l'artiste, de même que la réalisation de son œuvre, exigent un sacrifice pour l'art qui risque de le rendre maudit et/ou malade, ce qui le voue à un recul du monde, une sorte d'exil volontaire : dans cette optique, la réflexion que Segalen développait à l'époque sur les « disparus » – Rimbaud, Gauguin, Saint-Pol-Roux -, nous permettra de préciser cette nouvelle dimension de la figure du poète. Cette analyse montrera, ainsi, que Segalen raffine sa conception du poète comme un « hors-la-loi » en la suppléant par l'idée que le poète éloigné peut être aussi un « reclus » selon le modèle religieux de l'ascète, et que son exotisme se nourrit de l'image du voyageur autant que de celle du pèlerin. La figure du poète s' imagine comme un voyant. Mais, pour Segalen, cette figure du poète, dont la quête se transforme parfois en exil, se révèle à la fois authentique et atteint d'angoisse.

Dans la dernière partie du chapitre, nous analyserons comment Segalen explore cette angoisse à travers de la figure du poète dans son drame *Siddhârtha* et à travers du mythe d'Orphée. Bien que nous commençons notre analyse par l'exposition de sa situation personnelle qui forme la clef de voûte de ces textes, nous montrerons que Segalen figure sa conception du poète comme celui qui est à la fois un héros courageux et un homme aux prises de ses angoisses. Segalen se montre lucide devant le fait que le génie et la sensibilité aiguë du poète risquent de l'isoler et même de le détruire : même s'il réussit à se réaliser à travers de son sacrifice pour son œuvre, le poète n'échappera pas au combat mené « au fond de soi » contre ses désirs, ses doutes, ses peurs et ses hantises. Nous monterons donc, que pour Segalen, cette lutte est un combat pour l'authenticité de sa voix qui existe en tension permanente avec les voix d'autrui, celles de la bonne société et de la morale chrétienne.

L'esthétique du Divers comme un art de vivre

La voie dans l'esthétique du Divers : « bouddhisme-hindouisme-bovarysme »

Segalen ne s'oppose pas, *a priori*, à la doctrine bouddhiste, mais recule devant sa dimension dévotionnelle et, surtout, en raison de sa structure qui ressemble à la doctrine chrétienne. Pour Segalen, le bouddhisme et le christianisme peuvent être regroupés dans le même cadre de doctrines qui n'affirment pas la vie. Segalen avoue dans une lettre (7 novembre 1904) à Mignard que le bouddhisme constitue une doctrine « plus acceptable qu'on ne pourrait croire » et dont la moralité serait bien utile pour ceux qui souffrent (V. Segalen, C D). Mais dans le sillage de son éveil à la « sensation » à Bordeaux, de ses aventures à Toulon et à San Francisco, et de ses joies sensuelles en Polynésie, le poète refuse nettement d'accepter que la vie soit souffrance :

« Ma conclusion bouddhique de mon séjour à Ceylan sera : que si j'étais *malheureux* je serais volontiers bouddhiste (...), mais je récuse avant tout sa première 'noble vérité' : la *vie* n'est pas souffrance. La vie est joie, le désir est joie, la sensation est bonne à sentir. Et cela sera l'éternel conflit » (OC I 466) .

Ce jugement que Segalen porta sur le bouddhisme est important parce qu'il dévoile sa préférence pour les anciennes religions polythéistes, d'une part, et sa méfiance des institutions qui se développent autour de la figure de l'inspiré, d'autre part. Segalen considérait que la doctrine bouddhiste était équivalente à la moralité chrétienne dans la mesure où celle-ci dévalorise le présent et la sensation en faveur d'une autre réalité considérée plus profonde et donc plus réelle. Dans la doctrine bouddhiste, la qualité illusoire des apparences rend

secondaire l'expérience immédiate de la vie, de sorte qu'elle fonctionne de même manière que la moralité chrétienne.

Segalen adopte, ainsi, une prise de position vis-à-vis du christianisme et du bouddhisme que Nietzsche avait lancée dans *Le Crépuscule des idoles* (1888), où il s'attaque à l'idée qu'il y ait un « monde-vérité » et un « monde-apparence », comme celui proposée par l'idéalisme. De ce point de vue, Kant représente une doctrine chrétienne tandis que Schopenhauer constitue une philosophie dérivée du bouddhisme. Selon Nietzsche :

« Séparer le monde en un monde « réel » et un monde des « apparences », soit à la façon du christianisme, soit à la façon de Kant (un chrétien perfide, en fin de compte), ce n'est là qu'une suggestion de la *décadence*, un symptôme de la vie *déclinante*... » (132-133).

Tout comme Nietzsche, Segalen s'opposait à cette décadence qui, selon lui, empêche l'intensité de la vie, de même qu'une exaltation dans le présent. Dans cette optique, ces doctrines n'affirment pas la vie, mais la réduisent au statut d'une étape essentiellement illusoire, le site d'une préparation anticipatoire. L'enjeu pour son esthétique du Divers, entendue comme un art de vivre, est donc de faire valoir notre expérience de la vie actuelle.

Lors de son escale à Ceylan, Segalen cherchait, à travers des comparaisons structurales, des éléments communs entre des doctrines et des mythes. Dans son journal, il discute par exemple, de l'hypothèse que le Ramayana présente une version du « mythe solaire » dont les personnages de Rama et Sita correspondraient au soleil et la lune (OC I 460-461). Cela faisant, Segalen préparait le terrain pour son appropriation des Védas pour créer son dieu Oro-Agni dans *Le Maître-du-Jour*. Cette appropriation des anciennes religions souligne l'intérêt que Segalen portait à la diversité des cosmologies comme une source d'exotisme et comme une source pour ses textes. Bien qu'il rejetât la doctrine chrétienne et le bouddhisme, il renforçait ses connaissances des anciennes cosmologies polythéistes. Cette préférence pour les mondes préchrétien et païen constitue la pierre angulaire de son exotisme : la diversité des religions est une partie majeure du Divers, tout comme la tolérance religieuse est vitale pour sa préservation contre les forces entropiques.

Segalen s'intéressait aux anciennes religions avant son voyage en Océanie et il allait prolonger ses recherches toute sa vie. Ainsi, dans ses notes pour *l'Essai sur l'Exotisme*, il réserve un chapitre pour « l'Exotisme du Divin » qui se concentre sur le choc du Divers possible lors de la confrontation d'une religion avec une autre. Il s'intéresse, surtout, à la confrontation produite par la rencontre des cosmologies différentes, et les possibilités de les utiliser pour créer un exotisme au « deuxième degré ». De la même manière que *Les Immémoriaux* s'appuie sur la mise en scène d'une cosmologie polynésienne, *Le Fils du Ciel* allait s'ancrer dans une vision « chinoise » du monde.

Dans ses notes, Segalen souligne la nécessité de « prendre parti » d'une religion pour que ce choc du Divers se produise (OC I 780, 767). Même s'il considère que « le divin n'est qu'un jeu d'homme », et que les doctrines bouddhistes, chrétiennes, hindoues, ou même le culte de l'empereur en Chine sont des belles fictions, la religion est néanmoins une source principale pour son esthétique, pourvu que le lecteur prenne parti pour ou contre des doctrines dans le texte (OC I 775). Dans cette optique, à Kandy, Segalen note dans son journal un épisode dans le Vanayama qui fait partie du mythe d'origine de Ceylan, ce qui constitua surtout pour Segalen « un superbe exemple d'*exotisme épique* » (461).

Segalen voyait dans l'hindouisme une source pour son exotisme à venir, mais dans la critique, cette source est souvent négligée en raison du fait que l'escale à Ceylan est liée, surtout, à la prise de position définitive contre le bouddhisme. Dans cette optique, le drame *Siddhartha*, qui traite Gautama dans sa dimension humaine, devient l'exemple qui confirme cette prise de distance. Cependant, force est de constater qu'à Ceylan, Segalen s'approprie de l'hindouisme autant que du bouddhisme, et que ces deux doctrines l'influençaient à ce moment clé dans l'évolution de son esthétique.

Plus qu'une source thématique, l'hindouisme informait la structure de l'esthétique du Divers entendue comme un art de vivre qui comprend une dimension proprement spirituelle. Cette dimension s'est développée par l'appropriation d'éléments de l'hindouisme que Segalen modifie, par la suite, pour accommoder son adhérence à sa conception du bovarysme qu'il avait appropriée sous l'influence de Nietzsche. Il importe de préciser la nature de cette voie spirituelle dans ses relations avec le bouddhisme, l'hindouisme, et le christianisme, parce que cette analyse situe la figure du poète dans sa quête spirituelle.

L'attitude que Segalen portait vers les religions orientales s'enracine, surtout, dans sa lecture de Nietzsche. Pour cette raison, nous commençons par la critique nietzschéenne de l'idéalisme dans *Le Crépuscule des Idoles*, où il étale ce qu'il considère être la dégradation d'une ancienne idée noble. Cette idée qu'il qualifie « la périphrase de la proposition : 'Moi, Platon, je suis la vérité', se résume ainsi dans le texte :

« Le « monde-vérité », accessible au sage, au religieux, au vertueux, — il vit en lui, *il est lui-même* ce monde » (133).

Cette notion souligne l'idée que la connaissance du monde commence par la révélation d'une connaissance en soi, que la vérité est retrouvable dans l'individu, de par son raisonnement et par son authenticité. L'importance de cette idée se trouve dans son opposition à l'idéalisme, qui propose que la vérité de ce monde se trouve dans un autre « monde-vérité » qui assure l'authenticité de nos réflexions. Ainsi, la religion dégrade cette vie, en rendant sa vérité et son authenticité dépendantes de l'Absolu, de l'au-delà, ou de Dieu. De la même

manière, l'idée que ce monde est illusoire et temporaire, et qu'il exige une dévotion pour être délivré de la souffrance ou du cycle de la réincarnation, dévalorise cette vie, ainsi que notre relation au monde.

À cause de cette dévalorisation, Segalen souligne le fait que le Divers ne doit pas être confondu avec l'Absolu. Même si le Divers constitue « tout ce qui est *Autre* », le choc inoubliable du Divers n'est pas une révélation sublime de Dieu, ce n'est pas une transcendance de ce monde vers le Nirvana, mais l'enracinement dans le réel, une sensation, une expérience de la plénitude de la présence de l'Autre, saisi dans son altérité même (OC I 778). Segalen se défend donc d'une transcendance religieuse conventionnelle. Et pourtant, ce qui prête à confusion lorsqu'on approche l'esthétique du Divers, est précisément cette dimension religieuse qui trouble la distinction entre le Divin et le Divers. La source de cette confusion est la figure du poète, qui se conçoit chez Segalen comme « un sage, un religieux et un vertueux ». À cet égard, la figure du poète chez Segalen ressemble à celle de Zarathoustra.

Dans *Les Immémoriaux*, Segalen prête à la figure du sage – Tupua – la même noble vérité que Nietzsche avait prise comme l'origine noble de l'idéalisme détourné :

« À mesure que faiblit le corps du vieil homme, son esprit transilluminé monte plus haut que les Savoirs Mémoires ; plus haut que n'importe quels âges : ceci qu'il entr'aperçoit, n'est pas difficile à ceux qui ne vont pas mourir :

Dans le principe – Rien – Excepté : l'image de Soi-même

Un silence. On écoute : un crabe de terre, derrière les bambous » (OC I 169).

Cette vérité, transcrite en italiques dans le texte, indiquant son origine dans la culture polynésienne, fait écho à l'idée qu'au moment de la mort, on rencontre l'essentiel de l'univers, en se retrouvant dans le néant, face à face avec l'image de soi-même. On rencontre l'universel, la vérité, l'essence de soi.

Cette image est liée à l'hindouisme dans deux sens précis. D'une part, la notion de l'esprit de Tupua, montant vers l'origine suggère une transcendance, et d'autre part, la figure du crabe se révèle importante parce qu'elle deviendra la destination de l'esprit de Tupua qui le choisit comme « esprit-familier » (170). Réincarnation, donc, un point commun dans les polythéismes, qui tisse une relation entre ces religions païennes.

Dans ses notes pour *l'Essai sur l'Exotisme*, Segalen esquisse le projet d'écrire son chapitre final sur « l'Exotisme Essentiel ». L'argument qu'il allait proposer est le suivant :

« La Notion choisie, le sentiment du Divers, l'attitude spéciale du sujet pour l'objet, ayant englobé toute pensée, l'être pensant (toujours par le mécanisme hindou) se retrouve

face à face avec lui-même. Voici l'Exotisme Universel, L'Exotisme Essentiel. Mais de par la loi du bovarysme essentiel, il n'ignore point qu'en se concevant, il ne peut que se concevoir *autre* qu'il n'est. *Et il se réjouit de sa diversité* » (OC I 781).

Selon l'esthétique du divers, l'exote se distingue par son désir inhérent de découvrir d'autres mondes et par son individualité forte qui lui permet de ne pas se perdre lors d'une rencontre avec l'Autre. Cette individualité lui permet aussi de renforcer sa personnalité à travers ses rencontres avec la différence : « La sensation d'Exotisme augmente la personnalité, l'enrichit, bien loin de l'étouffer » (OC I 762). L'exote se retrouve sur une voie où, au fur et à mesure qu'il expérimente le Divers, il devient plus individuel et plus sûr de lui-même. Dans cette optique, l'inverse est aussi valable, le pseudo-exote se confond avec l'autre au fur et à mesure qu'il le rencontre et, en raison de la perte de son individualité qui en résulte, devient moins sûr de lui-même. Selon Segalen, le Divers renforce l'identité de l'exote, tout en nourrissant sa personnalité, alors qu'il étouffe celle du pseudo-exote. L'esthétique du Divers se base sur ce procédé qui constitue une voie menant vers un moment où il « se retrouve face à face avec lui-même ». Segalen ne s'attarde pas sur les possibilités du destin du pseudo-exote, ce qui suggère que cette rencontre autoscopique est le but ultime de ces voyages¹⁴.

Dans l'extrait cité, le « mécanisme hindou » fait référence à la réincarnation, la croyance centrale de l'hindouisme. Selon le Bhagavad-Gita : « L'âme incarnée rejette les vieux corps et en revêt de nouveaux, comme un homme échange un vêtement usé contre un neuf » (Anonyme 14). Selon cette doctrine, la transcendance constitue le dépassement du cycle de la réincarnation, ce qui constitue la libération de l'âme ou l'Âtman du corps et du monde matériel.

L'hindouisme se fonde sur une philosophie du sujet selon laquelle le sujet se compose de deux parties : le soi qui est permanent, et le moi qui est temporaire. Cette distinction crée une division ontologique entre l'âme essentielle et le moi contingent. Segalen emprunte à l'hindouisme cette philosophie du sujet. Cependant, au lieu d'adhérer à l'idée de la réincarnation *tout court*, il traduit cette idée en une série de naissances lors d'une seule vie. Comme il expose dans *L'Essai sur soi-même* que nous avons exposé dans l'introduction de cette thèse, l'esthétique du Divers suppose plusieurs « naissances » durant une seule vie, lesquelles marquent des étapes dans le cheminement de l'exote. Force est de constater que cette procession des « moi » suppose une discontinuité au niveau ontologique du moi, qui s'appuie sur une contiguïté au niveau du soi. Le soi essentiel ne change pas, alors que le moi n'est qu'une incarnation dans une série.

¹⁴ Mais il est possible, aussi, d'imaginer que pour le pseudo-exote, ayant renoncé à toute pensée, il perde son sens d'individualité et que, dès lors, il ne se rencontrera plus jamais, sauf dans une identification vide avec la foule qui l'entoure. Désorienté, il devient l'être impensant du troupeau, incapable de se penser en tant qu'individu.

L'objectif de l'hindouisme est d'avancer sur la voie spirituelle par la pratique des exercices (du yoga) et par l'étude des védas, (les textes sacrés, dont le Bhagavad-Gita constitue une partie importante). Cette vie religieuse vise l'amélioration de l'âme dans son cheminement vers la transcendance. Sa progression sur la voie spirituelle exige une dévotion à la pureté de la vie et à l'étude des textes sacrés, de sorte que le disciple hindou, en pratiquant sa foi, est censé monter progressivement vers la transcendance afin d'échapper au cercle de vies antérieures. L'hindouisme propose, ainsi, un procédé qui permettrait à l'âme d'être *délivrée* du cycle de la réincarnation. L'hindouisme transforme la vie en arène préparatoire pour la mort qui sera, de ce point de vue, le moment où l'âme pourra être reconduite vers la totalité de l'univers.

Segalen n'accepte ni la notion de la réincarnation, ni la conception d'une transcendance de l'âme qui la délivrerait du corps. Par contre, il les réapproprie à son gré. D'abord, il emprunte l'idée que le sujet se rend de plus en plus pur, montant vers les origines, au fur et à mesure qu'il pratique sa foi. Segalen entend par le « mécanisme hindou » ce sens de dépouiller de l'exotisme des notions fausses. Il associe l'hindouisme à ce procédé continu qui raffine le monde particulier pour atteindre l'universel (OC I 749). Segalen s'approprie la notion d'une voie spirituelle qui vise la purification continue des disciples qui la suivent. Le poète envisage que l'exote sur le chemin de ses voyages s'enrichit progressivement, montant vers un moment où « ayant englobé toute pensée », il se retrouve face à lui-même. Cette logique correspond à la notion de décadence du présent et l'état déchu de ses institutions. Pour Segalen, il est nécessaire de dépouiller les vérités nobles des rites et des institutions qui les encombrant. De la même façon, Segalen imagine la figure du poète comme engagée dans une pratique qui l'emmène vers une connaissance de soi, d'une compréhension parfaite de son essence.

Or, l'idée de l'« Exotisme Essentiel » aurait pu être le signal de la fin de son initiation, d'une rencontre avec le soi, sauf que Segalen se défend absolument d'une telle transcendance. Pour Segalen, la mort est simplement une limite qui sera franchie et connue par ceux qui meurent, tout en restant une source d'altérité pour nous, les vivants. Cette attitude est évidente dans la stèle-poème, « La passe » où il décrit la mort comme l'endroit où « deux mondes s'abouchent », où le combat de la montée vers la passe retrouve enfin « l'ambleur à l'étape infinie, et l'évasement sans bornes, l'envolée, la dispersion ». Segalen donne un dernier conseil à son lecteur qu'il imagine arriver à la passe : « Mais regarde une fois en arrière : l'âpre montée, le rocailleux désir, l'effort allègre et allégeant. Tu ne le sentiras plus, la passe franchie. Ceci est vrai » (OC II 101). Nous voyons, ainsi, une vision de la mort qui suppose une tranquillité, un moment de repos et, de ce point de vue, Segalen remarque dans « Édit funéraire » : « Certes la mort est plaisante et noble et douce. La mort est fort habitable. J'habite dans la mort et m'y complais » (OC II 60).

Étant donné cette conception de la mort, et son appropriation de l'hindouisme, Segalen doit concilier sa philosophie du sujet avec la loi du bovarysme, à savoir que le sujet, en se concevant, se conçoit autre qu'il est. L'« Exotisme Essentiel » suggère une transcendance dans la forme d'une rencontre avec le soi, mais Segalen voulait affirmer cette vie, et construit donc une esthétique qui permette la découverte progressive du soi, de même que l'exaltation dans la vie à travers des rencontres avec le Divers. En raison du fait que la sensation du Divers permet une compréhension oblique et partielle du soi, Segalen crée un procédé double, un voyage de deux routes, pendant lequel l'exote jouit de la sensation du Divers, tout en reconnaissant des éléments du Soi à travers des éclairs – des moments brefs qui dévoile instantanément une partie du soi essentiel – et des rencontres avec l'Autre. Ce procédé forme le cadre métaphysique dans lequel l'exote fonctionne dans la vie, ce qui se révèle dans *Équipée*, son « récit de voyage » philosophique qui raconte son « voyage au pays du réel » (OC II 261).

Basé sur son deuxième voyage en Chine, en 1914, *Équipée* adapte un genre qui permet, à Segalen, de faire une sorte d'expérience qui confronte ce qu'il imagine de son voyage à ce qu'il rencontre sur la route. Il oppose, ainsi, le réel et l'imaginaire de l'exote. Nous retournerons à cette thématique dans la partie suivante du chapitre, mais pour l'instant, notre analyse d'*Équipée* nous permettra d'exposer, avec clarté, la structure inspirée par la réincarnation hindoue au sein de l'esthétique segalienne du Divers. Toutefois, il importe de remarquer qu'il écrivit ce texte en 1914, presque dix ans après sa première rencontre avec la doctrine hindoue, de sorte que Segalen n'est plus le jeune voyageur enthousiaste qu'il était en 1905, ce qui explique le regard cynique et le ton amer du texte.

Dans *Équipée*, Segalen met en scène cette rencontre « essentielle » entre le voyageur et son moi :

« Nous nous sommes trouvés (doucement) face à face ; l'Autre, comme s'il me barrait silencieusement le chemin prolongé en dehors de moi, malgré moi... j'avais eu *le moment* d'en recueillir toute la présence, et surtout de le reconnaître : l'Autre était moi, de seize à vingt ans » (OC II 312-313).

Segalen considère que le sujet, d'un point de vue philosophique, ne peut pas se concevoir directement. Toute rencontre avec le soi est donc une rencontre avec un de ses moi antérieurs, avec une de ses « incarnations ». Ce moi est forcément un objet pour le sujet de sorte que, selon le bovarysme, le sujet ne peut se concevoir autre qu'il est. Ce que Segalen souligne est l'écart dans l'âge entre le voyageur et son double qui est plus jeune. Pour Segalen, cette rencontre avec son moi-autre n'est pas une rencontre avec le soi-même : il ne retrouve pas son essence. Le soi reste une source d'altérité pour le sujet, une trame essentielle qui se révèle

obliquement par la rencontre avec l'Autre, et plus précisément, par le choc du Divers suscité par une rencontre avec le Divers. Il reconnaît l'autre, et puis il en prend une distance. Le choc du Divers surgit, et puis l'Autre disparaît :

« Maintenant, l'Autre a totalement disparu ; jusqu'à la nuit complète, et qui ne laisse aucun espoir de subsister dans les yeux. Je me souviendrai, certes, de ce que j'ai revécu dans les siens. Souvenir, comme lui-même. Une autre étape. Un autre jalon » (OC II 314).

Dans cette optique, la « quête de soi-même », se révèle illusoire et naïve, car le soi doit être aperçu à travers la sensation du Divers. Segalen précise ce point dans le texte :

« Je ne suis pas venu ici pour me trouver nez à nez avec un naïf souvenir de jeunesse... et c'est pourtant lui qui se place au tournant et aux confins ! C'est une leçon... C'est lui maintenant, c'est l'Autre qui me donne une leçon d'expérience ! Sans doute, son air détaché et désintéressé m'apprend la vanité de ce que je suis venu rejoindre ici » (314).

Dans *Équipée*, Segalen saisit l'occasion de cette rencontre pour prendre ses distances avec celui qui rêve de partir en voyage en quête de soi-même. Pour Segalen, ce genre de voyage naïf ne comprend pas le fait que, d'un point de vue ontologique, le soi reste hors de portée du regard direct du sujet. Étant donné que l'on se conçoit autre que l'on est, le soi restera fièrement inconnu, une source d'altérité.

Selon son esthétique du Divers, Segalen propose que le sujet se réjouit d'une rencontre avec un moi qui se révèle comme une autre incarnation antérieure de lui-même. Cette théorie est mise en scène dans *Équipée* pour marquer la limite extérieure de son voyage. Le moment d'autoscopie reprend l'idée chère à Segalen de la rencontre possible entre deux incarnations du « Moi ». Cependant, dans ce texte, nous remarquons que le voyageur ne jouit pas beaucoup de cette rencontre. Cette expérience qui lui permet d'apprécier la distance entre son « Moi » de 17 ans et son « Moi » actuel, provoque chez lui une sympathie et une reconnaissance de ce qu'il fut à ce moment dans le passé. Mais à partir de ce sentiment tendre, Segalen poursuit sa description de la rencontre mystérieuse par une analyse franche qui suggère une certaine désillusion : il ne raconte pas un moment de transcendance éblouissante, mais le sentiment d'avoir vécu une rencontre mystérieuse qui, en fin de compte, ne lui apporte aucune révélation, mais simplement le constat de la condition humaine sous un regard poétique et sans illusion. En raison de cette situation, Segalen maintient une distance infranchissable entre les deux moi. Entre le voyageur et sa version plus jeune, il n'y a ni dialogue, ni reconnaissance qui aurait suggéré le franchissement d'un au-delà, d'un moment transcendant. Il n'y a aucune révélation. Au contraire, cette rencontre ressemble aux autres étapes et rencontres dans le

texte, qui se compose de rêveries, de rencontres, de moments attendus et inattendus. Segalen démystifie la rencontre ainsi :

Si j'avais un peu de foi pour le petit dieu du voyage – qui ne m'a pas quitté – je lui soumettrais ce cas étonnant de conscience, ce problème de topographie dans l'espace et dans le temps du passé... Mais je sais, par avance, qu'il ne fera rien que de rire un peu plus dans son cristal doré, et que c'est justement là sa science. Je ne lui demanderai rien de plus. Simplement, étant allé jusqu'au bout de ma course, je reviendrai » (314).

De cette manière, Segalen affirme sa prise de position à l'encontre du modèle de la quête d'une transcendance religieuse, tout en s'appropriant des éléments qui situent son exote sur une voie spirituelle qui affirme le présent, ainsi que la sensation du Divers. Entendus comme un procédé de purification, ou de dépouillement des notions fausses de lui-même, ses voyages s'inscrivent dans une quête de soi-même, mais celle-ci se montre lucide face à la situation ontologique du sujet. Segalen suggère que cette quête l'emmène vers une mort douce, marquée par le repos et le réconfort.

De notre côté, nous suggérons que cette image du néant, quoique accueillante, fonctionne comme l'opposé d'une existence intensément vécue, chargée d'action et de mouvement perpétuel. Or, le prix de la sensibilité raffinée de l'exote est la recherche continue de nouvelles rencontres, les départs vers des lointains de plus en plus extrêmes, et ce devoir ressenti par le poète de créer son œuvre. De surcroît, à cause de l'affadissement de la sensation du Divers devant les choses familières, l'exote se trouve poussé vers des extrêmes, à la recherche de nouvelles formes pour traduire ses expériences et son imaginaire en sa vision du monde.

Pour Segalen, la quête de soi-même ne peut jamais être accomplie, sauf par éclairs et par moments où le sujet, doué d'une individualité forte, rencontre l'Autre, prend ses distances, et comprend ce qu'il est à travers la rencontre avec l'Autre. Le soi est donc une source d'altérité, qui se dévoile partiellement, à travers le Divers. Un exote qui s'exalte dans la rencontre de l'Autre, s'exalte, en effet, de la perception des éléments essentiels de son âme, lesquels sont révélés par le Divers, la distance entre lui et l'Autre. Il se reconnaît comme différent de l'Autre, dans son état actuel, et par rapport à son passé.

Dans cette optique, l'esthétique du Divers se dévoile comme une voie spirituelle qui se prolonge vers des nouvelles incarnations du « moi » et la découverte de soi, par moments et par reflets, le choc du Divers. L'exote, le héros de cette quête, à travers une série de rencontres, saurait découvrir successivement son identité. En estimant la distance entre lui et l'autre, l'exote renforce son individualité et se rend encore plus sensible au choc du Divers.

Pour cette raison, l'exotisme géographique et sa version historique se composent des limites qui allaient être atteintes par Segalen dans ses voyages et dans sa poursuite de

l'archéologie. Par la suite, la menace de l'entropie et la nécessité d'assurer l'altérité du soi s'imposeront. L'altérité du soi fournit, à l'exote, un refuge qui signifie la possibilité d'une source d'exotisme inépuisable, laquelle consiste en la procession – la vie durant – de ses « Moi » et des éclairs du soi à travers des rencontres avec l'Autre. Le Divers devient le moyen d'avancer sur la voie spirituelle, vers une connaissance de soi, qui restera, néanmoins, un Tibet hors de la portée de l'exote. Bien que pour Segalen, « le grand danger terrestre » fût l'entropie, le risque personnel de l'exote se révèle comme l'épuisement de ses ressources physiques et morales, ainsi que l'isolement et l'angoisse qui font nécessairement partie de cette quête (OC I 775).

De Tahiti à Ceylan

En octobre 1904, Segalen quitta Tahiti définitivement pour la France en passant par Batavia (Jakarta) Ceylan (Colombo) et Djibouti. À Batavia, il commença à recueillir ses réflexions sur la notion de l'exotisme pour un essai sur le sujet. L'essai prévu ne se réalisera jamais, mais jusqu'à la fin de sa vie, ce recueil de notes deviendra une sorte de laboratoire où il développe sa pensée. Ce recueil sera publié sous le titre de *Essai sur l'Exotisme : Une Esthétique du Divers* dans *le Mercure*, en 1955. Au début de sa réflexion, Segalen concevait la sensation d'exotisme simplement comme une « surprise », de sorte qu'il envisageait d'écrire un essai qui exposerait les grands noms de l'exotisme – Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Marco Polo, Loti – en mettant en valeur tous les sens : la vue, l'ouïe, l'odorat, le goût, le toucher. Il réservait aussi la catégorie d'« exotisme sexuel », tout en soulignant les noms de Gauguin et de Fromentin, et notait, enfin, le fait que « l'exotisme est volontiers 'tropical' ». À ce moment « en vue de Java », au début de son cheminement vers son esthétique particulière, il ne pensait pas à la « secousse du Divers » mais à son précurseur : la sensation.

Toutefois, sous l'influence de ses expériences à Ceylan, et en mesure de sa réflexion continue sur l'initiation et le sacré, Segalen réorientait sa pensée sur des axes différents. L'exotisme, jusqu'alors géographique, allait s'orienter vers une distance dans le passé. Cette nouvelle orientation historique distinguait son exotisme de celui « des lointains » qui dominait les textes de ses contemporains. De plus, Segalen souligne l'importance de l'exotisme de « deuxième degré » qui renverse le point de vue du voyageur européen, en transformant ce dernier en « objet » pour le regard imaginé de l'Autre. Voilà pourquoi *Les Immémoriaux* présente, d'un point de vue polynésien, l'affrontement de l'ancienne culture païenne avec la culture occidentale. Une approche qui n'était pas unique, mais qui fut néanmoins impressionnante lors de sa parution en 1907.

Entre son départ de Tahiti, en septembre 1904, et son arrivée en Chine, en juin 1909, Segalen explora aussi le rôle que l'initiation et le sacrifice – de même que la quête et l'exil – jouent dans la vie du poète. Il y perçut une nouvelle source d'exotisme. Dans une lettre à Émile Mignard (24 novembre 1903), le poète esquisse son projet pour *Les Immémoriaux* qui portait le titre provisoire de « Le promeneur de nuit ». Ce premier titre signale que Segalen organisait son livre autour de l'expérience de son protagoniste, qu'il décrit comme « un 'harepo', prêtre de Taaroa, initié à la société des 'Arioi' ». Toutefois, Segalen écrit dans la même lettre qu'il voudrait que ce texte soit « le roman de la race elle-même » (C I 504). Nous voyons ainsi qu'il visait à représenter à la fois la figure du poète et la société à laquelle il appartient, et que, de surcroît, la qualité la plus importante de ces éléments était religieuse. L'initiation, le sacrifice, l'exil, et le vide du passé forment les bases de ce livre qui « évoque pour détruire » la Polynésie païenne (C I 679). Dans cette optique, et selon ces axes religieux, le voyage se fait doublement. D'une part, il se réalise par le déplacement physique et imaginaire vers des « ailleurs » dans des pays lointains et vers des « autrefois » des anciennes cultures et, d'autre part, il devient le site d'un autre voyage « intérieur » qui est mené par le voyageur « au fond de soi ».

Le 7 novembre, la *Durance* fit une escale à Colombo. Segalen trouva la ville supérieure à Batavia, remarquant dans son journal que « ses premiers pas à terre sont criants d'exotisme » (OC I 456). Le poète regarde cette « ville de paquebots, docks, charbon et chalands » à travers son imaginaire nourri par sa lecture de Kipling, notant avec son regard du poète, qu'une description de la ville devrait s'exprimer par « des tronçons de phrases hachées, des mots accouplés, des pages de *Kim* morcelées... » (456). Le lendemain, il se rendit à Kandy où, sur les traces des grands orientalistes de l'époque, il visita le *Buddhist High School* dans la ville hindoue. Dans son journal, il remarque, avec un certain dépit, le fait que le maître qui insiste à affirmer qu'il n'est pas bouddhiste était médiocre. Ce dernier le dirige vers *L'Oriental Library* où il rencontre des moines bouddhistes qui lui donnent sa première initiation :

« À travers nos deux dialectes angloïdes, mêlés de pâli, coupés de gestes, de silences chercheurs des mots qui fuient, de reculs, d'accords soudains, l'Enseignement se dévoile : les grands vocables intraduisibles d'une langue à l'autre, on se les jette au défi de se comprendre : Nibbâna, Tanhâ... » (OC I 458).

Dans un rite que l'on trouve dans la Polynésie d'antan, Segalen, pour s'initier, échange son nom avec un jeune moine qui s'appelle « Selananda ». Sur les traces des orientalistes, l'intérêt que Segalen éprouvait pour le bouddhisme dépassait puissamment celui d'un amateur. Sa conception du bouddhisme se basait sur l'étude de *Lumières d'Orient* (1901), par E. Vedel, ce qu'il allait compléter par des lectures de *La Vie du Bouddha* (1881) par Hermann

Oldenberg, un texte classique à l'époque qui, comme le constate Gabriel Germain, figura dans la bibliothèque de Segalen à Brest (Germain, Préface 9).

Il passa dans une autre bibliothèque, où des copies des textes sacrés du bouddhisme « en pâli » furent étalées : le « Tipitaka » (la triple Corbeille), l'« Abhidhamma », les « sutta », et les « Vinaya » (459). Segalen note, cependant, que son guide « civil » était « vraiment trop ignare », de sorte qu'il s'est amusé, en le renseignant sur la différence entre les Upanishad de l'hindouisme et le Tipitaka du bouddhisme. Cet épisode montre que Segalen exigeait une précision dans ses connaissances des anciennes religions et qu'il restait sceptique par rapport aux guides. Lors de son tour de la bibliothèque, on lui a montré des fresques que le guide avait assurées comme étant « très vieilles », bien que « repeintes tous les six ans » (OC I 459). Cette rencontre médiocre que Segalen trouva gênante en raison du commentaire navrant de son guide, l'a poussé à déclarer que, désormais, il allait « séparer violemment le conglomerat informe des mythes, cycles, dénombrement d'années, des nombreux bouddhas épisodiques, de tout cela qui encombre et écrase l'œuvre du Maître » (459). Dans son journal il note :

« Dommage qu'il n'existe qu'un seul mot : *bouddhisme*, pour signifier de telles diversités, et que ce mot lui-même soit comique, trapu, ventru, pansu, et béat » (459).

À Ceylan, Segalen visait donc l'origine d'un bouddhisme qu'il considérait être surchargé par toute la tradition qui l'entoure. À cet égard, il est important de remarquer qu'il allait adopter une attitude pareille trois ans plus tard, quand il reprend ses notes pour l'*Essai sur l'Exotisme* et commence une sorte de « déblayement » qui vise le dépouillement du terme « exotisme » de tout ce qui n'était pas essentiel. Segalen déclare qu'il allait être nécessaire de jeter « par-dessus bord tout ce que contient de mésusé et de rance ce mot exotisme » (749). Nous voyons, ainsi, que Segalen ayant cherché des sources originelles des anciennes religions, voulait de la même manière fonder son exotisme sur des termes primordiaux, essentiels et purs. Cette attitude est fondamentale de son exotisme, manifestant le corollaire de l'idée d'un présent déchu où la décadence atteint les institutions religieuses.

Peu après son départ de Colombo, la *Durance* dut retourner à Ceylan pour réparer le moteur du bateau. Segalen fut obligé d'y passer six semaines en attendant le redémarrage. Comme à San Francisco, il profita de son escale imprévue en s'immergeant dans l'étude du bouddhisme à *Vidyodaya College*, où il reçut des leçons sous la direction de Henry Diaz et d'un jeune moine, Christy Seneziratne. Segalen constate « le remarquable esprit de tolérance religieuse » à cet endroit, l'attribuant à l'influence hindoue, védique, et bouddhique. Il conçoit d'écrire un drame qui allait se concentrer sur la figure de l'inspiré : « Siddhârtha : l'homme-qui-atteint-son-but » (459). Segalen pensa écrire le drame *Siddhârtha* sur la vie de Gautama Siddhârtha, mais en adoptant une perspective strictement humaine. Comme le remarque

Gabriel Germain dans *Victor Segalen. Le Voyageur des deux routes*, le poète refuse toutes les versions miraculeuses des vies antérieures du Bouddha, renouant ainsi avec la prise de position « des ‘théologiens’ du Theravâda » qui n’ont pas admis dans le Canon de Pâli les biographies hagiographiques (112). Gabriel souligne le fait que sur le manuscrit de *Siddhârtha*, Segalen a noté que le bouddhisme sur lequel il s’appuie n’est pas celui qui avait mené ses disciples vers des « dieux impossibles », mais celui qui les avait orientés « vers le souvenir d’un homme à la formidable pensée » (112).

La figure du poète repensée

De Ceylan au Caire

De Ceylan, Segalen reprit la *Durance* vers sa prochaine escale, Djibouti, où il rencontra ceux qui ont connu Arthur Rimbaud lorsqu’il y travaillait en tant que marchand. Segalen éprouva une certaine obsession pour ce poète maudit qui, à l’âge de 19 ans, avait renoncé à la poésie afin de poursuivre une carrière dans la vente. Pour Segalen, qui fait référence aux *Illuminations* de Rimbaud durant toute sa vie, le jeune prodige incarne sa conception du poète idéal comme un « visionnaire » : celui qui est capable d’évoquer le mystérieux et l’éphémère dans la vie. Dans un article sur ce dernier, « Le Double Rimbaud », paru dans *le Mercure* en avril 1906, Segalen remarque que dans « Le Bateau ivre », Rimbaud prévoit « ses tourments futurs, ses marches interminables, ses luttes, ses périple infructueux, sa vie bousculée, sa vie douloureuse » comme un « visionnaire de sa propre vie » (OC I 488). Le poème qui en résulte possède un imaginaire absolu qui rend le monde matériel comme un « reflet terne » de la vision du poète. Segalen en conclut que « De tels instants divinatoires désignent les poètes essentiels » (488).

Dans ce sous-chapitre, nous reconduirons deux courants dans l’arrière-plan de l’esthétique du Divers vers notre analyse de la figure du poète. Segalen prévoyait d’écrire une série d’études sur ce qu’il appelle les « Hors-la-loi », commençant par son essai sur Rimbaud, puis un autre sur Gauguin. À ces deux figures allait s’ajouter un dernier, le poète Saint-Pol-Roux. Et pourtant, dans la réalisation de ces études qui ne sauraient être réunies, la conception du poète subit un changement subtil qui transforme la figure du poète, d’un poète maudit ou d’un hors-la-loi, en une forme d’ascète ou de disparu. Nous montrerons que ce glissement réconcilie la figure de l’inspiré religieux avec le voyageur en quête ou en fuite. La rencontre de ces deux idées se concrétise, dans la figure du poète, en tant qu’un exilé volontaire, à la fois un reclus et un hors-la-loi, c’est-à-dire, un disparu.

L’importance de la fascination que Segalen éprouvait pour ces figures réside dans le fait qu’il les voyait comme des exemples possibles de l’Exote. Rimbaud et Gauguin sont uniques

et visionnaires, capables de dévoiler, par le pouvoir de leur génie poétique le côté inouï de la vie, l'« arrière-monde » qui double le réel. C'est à travers l'image qu'ils nous donnent en vers ou en couleurs qu'ils réussissent à transformer le réel fade et peu remarquable en vision éclatante, qui crée l'écho de leur présence directement chez le spectateur ou le lecteur. Segalen souligne ainsi la richesse et la puissance de leur imaginaire, ce qui révèle une conception du poète qui deviendra fondamentale à son esthétique du Divers qui cristallisait pendant cette période.

Cette relation entre Rimbaud et Segalen, comme le montre Forsdick, n'est pas celle d'une émulation pure parce que Segalen critiqua le choix de Rimbaud de renoncer à la littérature en faveur d'une vie de marchand (C. Forsdick 3). « Le Double Rimbaud » montre une frustration et une incompréhension devant cette vie divisée en l'avant et l'après de son renoncement de cette partie de son être. Dans sa propre vie, Segalen cherchait donc à éviter ce choix d'abandonner son œuvre dans la poursuite d'une vie plus acceptable vis-à-vis de la bonne société. Segalen ne cache pas sa déception devant le refus de la vie d'artiste que Rimbaud semble avoir fait. Il perdit un héros, une figure du poète qui incarnait la prise de position que Segalen cherchait à adopter. Dans cette optique, son admiration du génie de Rimbaud le poussait à réaliser le sien.

L'admiration et le dédain que Rimbaud inspirait chez Segalen met en lumière le conflit entre une vie poétique et une vie bourgeoise, ainsi que l'angoisse du poète devant ses ambitions littéraires et les exigences d'une vie matériellement et moralement acceptables par la bonne société. Rimbaud est une figure centrale pour Segalen parce qu'il lui donna l'exemple à dépasser dans sa propre vie. Et pourtant, comme le précise Bouillier, le jugement que Segalen portait sur ce poète dans *Le Double Rimbaud* a bien changé entre la rédaction de cet article en 1906, et son voyage en Chine en 1909. L'adoucissement de son jugement lui permet de récupérer son héros entendu comme un poète qui, malgré son choix de partir en Abyssinie et de devenir marchand, restera toujours un poète au fond de soi.

Ce cheminement, dans sa pensée, eut lieu sous l'influence du poète mystérieux, Saint-Pol-Roux qui lui proposa que l'aventure maudite vécue à Aden n'était pas le renoncement à la poésie, mais, au contraire : elle était la réalisation d'un « poème en action », une aventure poétique dont le dernier alinéa fut néanmoins amer et décevant. Pour Segalen, le mauvais choix de Rimbaud allait se concevoir désormais dans l'optique d'un exil volontaire comme celui de Gauguin et celui de Saint-Pol-Roux.

Les « disparus » : Rimbaud, Gauguin, Saint-Pol-Roux

En route, de Nouméa vers Batavia, la *Durance* passait par la mer de Corail et le « détroit de Magellan » ou le détroit de Torrès. Segalen note dans son journal : « Une fois de plus les

mots sont plus évocateurs que les choses enfermées en eux » (OC I 446). La première fois que Segalen avait fait le même constat était lors de son voyage d'aller, en traversant l'équateur où il avait remarqué que « Les vocables d'équateur, de tropique du Cancer et tropique du Capricorne, sonnent mieux que ne frappent leurs cieux » (OC I 413). Cette idée – que le réel risque d'être décevant par rapport à l'imaginaire du voyageur – souligne l'importance de la poésie pour Segalen, introduisant une tension permanente dans son œuvre entre le réel et l'imaginaire. Ce thème, sujet de discussions approfondies dans la critique, est à la source de sa compréhension du regard du voyageur dans toute sa complexité. Une compréhension qui sous-tend le regard de l'exote.

À Djibouti, après l'escale prolongée à Ceylan, Segalen se retrouvait face au désert. Comme le remarque Manceron, il l'aborde à travers son imaginaire nourri de l'orientalisme du XIX^e siècle en peinture autant qu'en littérature (209-210). Dans son journal, Segalen remarque la qualité enrichissante de ce phénomène :

« Au plaisir actuel, direct, à la joie du moment, à la bouffée d'air inspirée, aux tonalités qui chantent autour de vous et vous imbibent, à tous ces moments présents viennent s'ajouter l'arôme du Déjà, le bouquet du Passé, la fleur de l'Autrefois. De telles promenades m'évoquent d'autres sensations doublement exquisés puisqu'elles sont, à la fois : d'art, et passées » (OC I 468).

Dans la même note, il constate aussi sa qualité réflexive :

« Et je me dis que cela est réversible : si maintenant ma présente emprise du désert se colore de tous ces souvenirs, plus tard, elle viendra, de même, secouer mes lectures d'hallucinations mémorables, de tout le poignant des choses qui furent vécues » (469).

La relation mimétique entre le réel et sa représentation poétique montre donc un double tranchant qui peut enrichir l'expérience du réel ou la rendre décevante. Aussi, l'expérience du réel peut-elle nourrir la création de l'œuvre poétique autant que l'expérience d'une œuvre par le lecteur ou par le spectateur. Segalen pense sa conception du poète en relation à ce phénomène du « réel-imaginaire ». Il la conçoit comme un combat, entre le réel et l'imaginaire, pour dominer l'existence. Cette lutte sans fin allait devenir le fil conducteur d'*Équipée*, un texte qu'il allait écrire après son deuxième voyage en Chine, dans lequel il adopte la forme d'un récit de voyage pour mieux mettre en scène la confrontation vécue par le voyageur entre ce qu'il imagine de son voyage et ce que le voyage devient en réalité. *Équipée* occupe, ainsi, l'entre-deux de l'essai philosophique et du récit de voyage. Il se veut « ni le poème d'un voyage, ni le journal de route d'un rêve vagabond » (OC II 266). Segalen joue, ainsi, sur l'entrelacement inéluctable du réel et de l'imaginaire, et le « corps à corps » qu'il

entraîne. Cependant, selon lui, cette lutte entre le réel et l'imaginaire, n'impose pas de limite véritable au poète parce qu'il est possible, pour un voyant ou un visionnaire, de créer une vision du monde sans en avoir eu l'expérience directe. Il se peut que, grâce à son génie, un visionnaire puisse décrire l'essence du monde à partir de son imaginaire seul, et en dépit de l'imaginaire dont il a hérité. Pour Segalen, le poème « Le Bateau ivre » de Rimbaud et le drame *Tête d'or* de Claudel en étaient la preuve. Dans le cas de Rimbaud, Segalen remarque :

« Le fait est là : Rimbaud, novice à peine de la vie, écrit d'un jet ce cantique dont on pourrait dire d'ailleurs la grande valeur humaine, mais dont on réserve ici le poignant problème : le plus poignant, le plus profond des poèmes sur la mer fut écrit par ce singulier terrien visionnaire... » (OC I 508).

Dans le cas de Claudel, il trouve un autre exemple d'un poète, qui, « en pleine paix symbolique » dans *Tête d'or* avait anticipé, avec une « actualité déconcertante par sa précision verbale », la réalité de l'angoisse d'un roi qui lutte à la fois pour son royaume et pour son ambition (508).

Dans « Le Double Rimbaud », Segalen situe sa conception du poète sur un terrain ambivalent qui le libère du devoir du *mimésis*, tout en récupérant le réel comme un repère esthétique. Dans cette optique, les poètes sont censés créer leur vision qui ne saurait être détachée du monde, puisqu'ils sont « ceux qui ont écrit ce qu'ils ont vu ». Segalen avoue, pourtant, que des visionnaires, ceux doués de clairvoyance, et qui suivent l'exemple de Rimbaud, sont aussi ceux qui peuvent écrire « ce que l'homme a cru voir », c'est-à-dire, leur vision du monde (OC I 488). Cette vision, dans le cas des grands artistes, se révèle plus riche et plus belle que le monde lui-même. La vision d'artiste se veut meilleure que le réel, même s'il faut garder toujours son rapport à ce dernier. Or, pour Segalen, dans « Le Bateau ivre », Rimbaud s'est révélé clairvoyant, inspiré :

« Donc, privé par essence du modèle marin, de la vue directe de l'objet dont il peignait les énormes et inventables mouvements, de quoi Rimbaud put-il se nourrir ? – De comparaisons, et de mots » (OC I 509).

Segalen impose la limite du réel dans son esthétique parce qu'il veut distinguer son exote du regard kaléidoscopique du touriste et les clichés qui peuplent les récits de voyage. Le génie de Rimbaud vient de son inspiration des mots qui lui permet d'écrire une description de la mer comme s'il l'avait vue, mais également de sa capacité de l'avoir décrite de façon que les marins eux-mêmes n'avaient jamais imaginé. Dans la mesure où sa poésie ne rivalise pas avec le réel, mais le dépasse puissamment, Segalen la considère exemplaire. Et, à cet égard, le réel

ne cède pas sa place dans la poétique de Segalen, mais il est soumis au pouvoir de la clairvoyance des prophètes et des visionnaires :

« Le prophète s'en prend à ce qui viendra ; le voyant, à ce qui fut, ce qui est, mais que personne encore n'avait ainsi vu, dont personne n'avait posé l'existence. L'un et l'autre peuvent, le plus souvent, se réunir et s'enorgueillir du beau nom de poète » (507-508).

Dans « Le Double Rimbaud », essai écrit sous l'influence du bovarysme, Segalen examine le cas de Rimbaud dans l'optique de cette théorie psychologique qui se concentre sur les cas où un artiste ne peut pas reconnaître son propre génie. Dans le cas de Rimbaud, Segalen propose que le poète ne pouvait pas accepter la partie de son soi qui se révèle dans un éclair, en renonçant à la poésie afin de poursuivre un rêve proprement bourgeois. Pour Segalen, ce fut la marque d'un choix inauthentique, une grave erreur, qui ne s'explique que par l'hypothèse bovaryste qu'il y a chez Rimbaud un Moi qui se conçoit rien d'autre qu'il est en réalité. Segalen rend cette hypothèse concrète en postulant qu'il y a deux Rimbaud, celui d'avant, et celui d'après son parti pris de marchand. Ce qui, vu son talent sans équivoque, était un mauvais choix. Cependant, en 1909, lorsqu'il passait par Aden en route pour la Chine, Segalen repense sa position. Il concède, dans son journal, que même si le poète avait « lutté pour le réel » de sorte qu'il s'était « renié » en tant que « Poète », le poète qu'il « méprisait » le conduisait encore (OC I 507).

Bouillier saisit ce détail pour souligner le fait que Segalen avait pris ses distances du Jules de Gaultier et du bovarysme depuis l'édition du « Double Rimbaud ». De notre côté, nous affirmons l'importance de ce détail parce qu'il permet à Segalen de ne pas rejeter Rimbaud en tant que figure déchue, condamné par son choix. Il devient ainsi une figure du poète qui vivait en exil, piégé par ses choix, accompagné de ses souvenirs et de ses hantises. De ce point de vue, il commence à ressembler à l'autre héros de Segalen, Gauguin.

Alors que Rimbaud abandonne son talent et s'exile dans la poursuite d'une vie d'aventure commerciale, Gauguin était parti en quête du primitivisme, avec l'objectif de se dépouiller de son comportement de civilisé. Deux voyages donc, qui se ressemblent dans la mesure où Rimbaud part en quête de se dépouiller de sa vie poétique et européenne afin de retrouver un mode de vie qu'il pourrait accepter comme le sien, tandis que Gauguin part en quête de son côté sauvage de sorte qu'il se dépouille de la vie matérielle européenne. Cependant, dans les deux cas, cette quête se transforme en existence maudite, la quête se révèle comme un exil.

Dans le chapitre précédent, nous avons souligné le fait qu'une dimension importante du primitivisme de Gauguin était sa tentative de se dépouiller des traces de la civilisation. Chez Gauguin, il s'agit de s'initier à l'ancien culte polynésien et de s'éloigner physiquement de la société coloniale. Ce mouvement physique est doublé par un voyage intérieur, et, à cet égard,

l'éloignement et l'isolement constituent non seulement une partie de sa formation primitiviste, mais se révèlent comme des éléments d'une quête spirituelle, comme sa transformation en artiste vivant selon son *credo*.

Lors de sa réflexion sur le cas de Gauguin, Segalen comprend le fait qu'une quête spirituelle se transforme rapidement en voyage d'exil. Dans son *Hommage*, il reconnaît le fait que ce « sauvage-civilisé » vivant aux Marquises, vivait en effet en exil. Le poète met en scène le drame vécu par Gauguin à travers sa correspondance avec son ami, Georges Daniel de Monfreid :

« Mais au moment de s'abandonner lui-même, de se désertier en quittant le pays maori pour vivre une vie quelconque quelque part, alors qu'il *devait mourir là*, Gauguin trouve en son correspondant, Daniel de Monfreid, le guide implacable qui le redresse dans le bon chemin, lui ferme au nez cet espoir médiocre, cette échappée : le retour » (Premiers écrits sur l'art (Gauguin, Moreau, Sculpture) 103).

La quête et l'exil deviennent deux formes du voyage auquel Segalen s'intéresse parce qu'ils forment une partie intégrale de la lutte chez le poète, de créer son œuvre et de mener une vie authentique : ce qui est symbolisé par la lutte de Jacob avec un ange. Segalen saisit l'ironie de cette situation. Dans son *Hommage* il souligne le fait que : « Sous les soleils de tous les jours, le suscitateur des dieux chauds voyait un *Village breton sous la neige !* » (Premiers écrits sur l'art (Gauguin, Moreau, Sculpture) 112).

Segalen rencontra Saint-Pol-Roux en 1901 quand il a rendu visite au poète en son château de Roscanvel. Comme le remarque Bouillier malgré la différence d'âge, Saint-Pol-Roux était de 17 ans plus âgé, les deux poètes s'entendaient bien. Des lettres au poète figurent régulièrement dans sa correspondance, et dans un épisode que Segalen raconte à Yvonne dans une lettre (9 octobre 1907), le médecin décrit comment il a confronté les éditeurs de *Poètes d'aujourd'hui* parce qu'ils avaient « omis St-Pol » (C I 713-714). Lors de son retour en France, Segalen montra son admiration pour le poète, en lui offrant le cadeau de bois sculptés de la Maison-du-Jour qu'il remporta de Tahiti.

En février 1906, au banquet en l'honneur de Saint-Pol-Roux, Segalen prononça une allocution qui regroupe le « Mage » de Roscanvel à Rimbaud et à Gauguin. Dans le texte de son discours, « Hommage à Saint-Pol-Roux », Segalen ouvre son propos ainsi :

« C'est en voyageur, seulement, que je me permets de vous parler ce soir, et à vous, voyageurs mêmes, non pas à travers les routes terrestres déjà trop courues, mais à vous, devanciers dans le champ des idées, à vous les grands découvreurs de formes que vous êtes, et que je salue tout d'abord » (OC I 521).

Segalen opère, ainsi, un glissement de sens entre le voyageur et le poète afin de préparer le drame d'un « admirable vagabond » dont les rêves se sont transformés en regrets. Segalen évoque l'effondrement d'un poète dans le bruit et la poussière d'Abyssinie, une figure douloureuse qui n'avait laissé que le souvenir d'être un « bon commerçant ». À propos de Gauguin qu'il qualifie de « l'autre disparu », Segalen précise le drame d'une quête métamorphosée en exil, d'une vision de la Bretagne peinte sous les cieux du Pacifique. Et puis il décrit le manoir du Boultois, en Camaret, où Saint-Pol-Roux « ne bougeait pas mais semblait parcourir le monde » en accueillant son cercle de poètes, et en regardant le passage des navires traçant leurs chemins sur l'Atlantique. Segalen dit à propos du Mage :

« Pour Lui, près de lui, la mer et la fuite et le retour des bateaux m'apparurent l'image même du poète qu'il désignait : 'toute l'humanité en un seul homme' » (522-523).

L'éloge que faisait Segalen indique jusqu'à quel point les ailleurs et les autrefois sont conçus comme essentiels au poète-voyageur, ou à l'exote. Cette notion se poursuit en chez Segalen qui précise que ce fut Saint-Pol-Roux qui l'avait aidé à comprendre la figure « si contradictoire » de Rimbaud et cette partie de lui qu'il partageait avec « la solidité fruste » de Gauguin. Or, Segalen remercie Saint-Pol-Roux de lui avoir enseigné, par son insistance sur le fait que Rimbaud « avait cherché le luxe, et la beauté en action », alors que Gauguin, dans son « retour aux formes primitives », manifestait « le don essentiel du poète ». Pour Segalen, ce don se compose de la capacité du poète de « se rapprocher des formes premières » et de la possession de « ce génie d'espèce qui germe parfois parmi les élus d'une race qui se fait » (523).

Segalen qualifie Saint-Pol-Roux du « plus étonnant des voyageurs » parce qu'il s'isole dans son manoir, recueillant son cercle d'amis et des inconnus, leur enseignant le mystère d'être poète, et vivant le parti pris du poète en exil volontaire (523). Bien qu'il semble ancré sur son terroir « au bout du monde », à travers ses rencontres et des pistes tracées lors de son adolescence, il vit et fait revivre le monde qu'il avait parcouru. Les trois figures se retrouvent donc dans la voie de l'« éloigné », et dans la tradition des génies poétiques « disparus ».

Force est de constater que l'idée du disparu est devenue une pierre angulaire dans la conception du poète chez Segalen. Ainsi, à l'idée du poète comme une sorte de « hors-la-loi » s'ajoute le timbre mystérieux de l'idée d'un « disparu » : une sorte de génie qui mène une existence isolée, celui qui tient à distance le monde moderne, et qui cherche le luxe de l'Orient des *Mille et Une Nuits*, des formes primordiales de la religion païenne en Polynésie, ou la côte sauvage de l'Atlantique, ouverte au monde et riche dans ces anciens royaumes chevaleresques.

Enfin, Segalen renforce son rapprochement de ces trois figures du poète en s'appuyant sur sa rencontre posthume avec Gauguin. Il relate comment, parmi des papiers et des croquis dans

la Maison-du-Jour, à Hiva Oa, il est tombé sur une copie de *La Dame à la Faulx*, de Saint-Pol-Roux.

Dans son *Hommage à Saint-Pol-Roux*, Segalen évoque son idéal du poète en dévoilant une figure qui, dans la quête de la poésie, s'éloigne et s'isole au fur et à mesure qu'il se rapproche des ailleurs et des autrefois. Son voyage de deux routes remonte les âges à la recherche des formes primordiales, mais souvent, cette quête se transforme en exil. Et puisqu'il n'y aura aucun chemin de retour, cette voie matérielle et spirituelle constitue le parti pris ultime. À cet égard, comme le remarque Patrick Besnier : « *Les Reposoirs, La Dame à la Faulx*, et dix volumes publiés, ont moins fait pour Saint-Pol-Roux que sa retraite et le silence de trente années » (Besnier 763). Or, c'est le « mythe » de ces artistes, qui se nourrit de leur absence, qui leur permet de se targuer d'un air mystérieux, d'un silence qui réverbère dans les cercles littéraires et dans les salons parisiens.

Segalen a bien compris ce pouvoir, l'attribuant également à l'empereur de sa vision de la Chine dans *Stèles*. Le poète fait éloge de celui qui règne par son « pouvoir de l'absence », louant le fait que son recul le place à un rang « égal aux Génies qu'on ne peut récuser puisqu'invisibles » (OC II 117). De la même manière, Gauguin restait à l'abri de la critique parisienne, Rimbaud se réfugiait d'une vie en Europe, et Saint-Pol-Roux créait une œuvre consacrée à l'avenir, hors de la portée des éditeurs parisiens. Donc, au parti pris que nous avons décrit dans le premier chapitre, – l'éloignement comme une prise de position politique à l'encontre du monde moderne, civilisé, européen – s'ajoute sa dimension équivoque et dangereuse, le double tranchant de la quête et de l'exil. Le pouvoir de ce geste d'éloignement s'affirme par la force de l'idée de partir « à jamais » dans l'isolement volontaire, ce qui sème le grain d'un mythe du génie disparu, celui perdu dans sa recherche d'un ailleurs au bout d'un monde dont il cherche les origines.

Le combat au fond de soi

Retour en métropole

La *Durance* retourna à Toulon au début de février 1905. Segalen arriva avec son essai, « Le Double Rimbaud », son drame *Siddhârtha*, et son roman *Les Immémoriaux* en cours. Affecté toujours sur la *Durance* à Toulon, il rentra à Brest en un « congé maladie » accordé habituellement aux officiers au retour d'un grand voyage. Il regagna Brest après des délais administratifs, pour être témoin au mariage civil de son ami, Émile Mignard. Lors de la cérémonie, l'autre témoin, un médecin brestois, le docteur Hébert, lui présenta sa fille, Yvonne.

Cette rencontre allait changer la vie du jeune Segalen qui allait abandonner non sans peine sa décision de ne pas se marier. Cette situation forme un repère solide dans le cadre biographique de l'œuvre. C'est aussi une situation qui permet à la critique un certain droit à la conjecture parce que personne ne sait exactement ce qui se passa entre les fiançailles et leur mariage en juin 1905. Sans aucun doute, Segalen subit une crise nerveuse comme celle qu'il avait eue en 1900, mais la nature de son angoisse demeure une question à débattre.

Notre analyse, dans cette partie, commence par une observation de l'angoisse que Segalen prête à la figure du poète dans *Siddhârtha* afin de montrer que, pour lui, le poète est aux prises de doutes concernant son rôle dans la bonne société et à la tête d'une famille. L'objectif n'est pas de souligner la présence de ses angoisses dans le texte mais de construire à partir de l'analyse de la figure du poète une image détaillée de la relation ambivalente que l'exote entretient avec la vie familiale. Nous exposerons cette relation par une analyse de l'image du mariage dans l'imaginaire de Segalen. Ensuite, nous montrerons que Segalen présente son poète idéal dans *Orphée-Roi* comme une figure tourmentée par son génie d'un côté, et par son désir d'être compris de l'autre côté. Nous démontrerons, enfin, que l'exote est une figure hautaine et noble, mais qui souffre de l'angoisse suscitée par sa relation ambivalente avec la société, une relation à l'image baudelairienne d'un albatros solitaire dans le sillage d'un bateau.

Dans sa biographie du poète, Bouillier souligne le fait que le père d'Yvonne Hébert était connu comme le « médecin des pauvres », et qu'il fut écrivain et traducteur de Shakespeare. Ayant présidé pendant 15 ans « la Société académique de Brest », le docteur Hébert était une figure importante dans ce milieu littéraire que Bouillier décrit comme « un de ces délicieux cercles de province où s'entretient un amour si rare et si désintéressé de la littérature et de l'érudition » (101). Manceron élabore cette image, donnant un portrait de la famille Hébert comme une alternative à celle de Segalen lui-même :

« La famille d'Yvonne, composée de la personnalité originale du docteur Hébert, de son épouse Pauline et des nombreux frères et sœurs d'Yvonne, ne tarderait pas d'apparaître à Segalen, décidé à s'affranchir de ses propres pressions maternelles, plus sympathique que la sienne » (218).

Dollé, de son côté, souligne les qualités d'Yvonne, mais il lui a fallu s'appuyer sur des inférences basées sur sa vie avec Segalen, faute de documents personnels au moment de leur première rencontre. Dans sa biographie du poète, Dollé remarque :

« On la devine aussi forte que douce en apparence, réservée, contenue mais déterminée. Il lui faudra du courage pour partir en Chine et élever trois enfants dont le père est le plus souvent absent » (100).

Chaque biographie souligne le fait que Segalen tomba amoureux d'Yvonne et que les sentiments provoquèrent chez le poète une angoisse prononcée, voire une crise neurasthénique, légèrement moins grave que celle éprouvée par le poète lors de l'intervention de ses parents en 1900. Cette fois, début mai, Segalen partit à Paris pendant quelques jours pour se rendre chez un médecin, le docteur Fleury. Cette situation est présentée sous une lumière similaire par toutes les biographies qui s'appuient sur les mêmes sources primaires, de sorte que cet épisode est devenu un repère biographique stable pour la critique, mais qui demeure, néanmoins, une source de conjectures. En raison des lacunes dans la correspondance, ce repère permet à la critique d'imaginer ce qui eût lieu pendant cette brève période. On ne saura probablement jamais ce que Segalen dit à Yvonne mais, comme Dollé, on devine le contenu de ces échanges qui fut la substance intime d'un point tournant dans leur vie.

Dans une lettre à ses parents (19 janvier 1904), Segalen résume ses sentiments à propos de son mariage :

« Je persiste en ma résolution : plutôt que faire un mariage *bourgeois*, je ne me marierai jamais ; je ne veux point de « compagne », je puis me passer d'une honnête maîtresse de maison, et je ne me sens aucun besoin d'un intérieur. Mais je trouverai autre chose que tout cela et serai parfaitement heureux ! Voilà ce que j'ai depuis longtemps décidé » (C I 562).

En citant cette lettre, Bouillier suggère que la « belle jeune fille de vingt ans » qui « appartenait à une excellente famille de Brest (...) ait fait une forte impression sur le jeune médecin de la Marine pour qu'il surmonte une répugnance prononcée à l'égard du mariage » (101). Bouillier qui inscrit cette situation dans le sillage des drames avec sa mère, Ambroisine, et donne les raisons pour lesquelles elle s'opposait au mariage. Il souligne aussi que pour un poète, il devait être difficile de concilier ses ambitions littéraires avec les exigences d'une vie familiale, proposant qu'« il ait eu des doutes sérieux sur sa vocation d'époux » (102). De son côté, Manceron souligne le fait que cette rencontre laisse Segalen « en proie à de sérieuses interrogations » concernant son avenir. Enfin, sous la plume de Dollé, ces doutes sont inscrits dans la lutte continue chez Segalen contre la dépression. Étant donné que la rencontre d'Yvonne avait suscité une crise qui en rappelait une autre, Dollé suggère que c'était question de santé, de son équilibre mental :

« Il est certain que Victor Segalen a eu du mal à accepter l'idée de se marier et peut-être a-t-il précipité les événements de peur de ne pouvoir en assumer les conséquences. Alors que la vie en Polynésie lui avait rendu la santé, il souffrit à nouveau d'une grave

dépression qui l'obligea, en mai, à se rendre à Paris pour consulter le docteur Fleury » (100-101).

Dans cette optique, Dollé souligne une préoccupation importante chez Segalen, celle de sa santé. Elle saisit avec justesse ce que le retour en France et le mariage avaient dû constituer pour ce jeune médecin aux ambitions littéraires.

Dans une lettre (10 mai 1904) à Émile Mignard, Segalen décrit ses sentiments face à Nouméa qui lui déplaisait après sa séparation de Tahiti : « Je suis donc triste, un peu. Mais déprimé, *pas du tout* » (C I 578). Par son insistance sur le fait qu'il ne souffrait pas de dépression – c'est Segalen qui le souligne – nous voyons que le retour en France constituait une confrontation profonde avec les événements de son passé. De plus, étant donné son mode de vie à Tahiti, et sa prise de position à l'encontre de la société bourgeoise, son retour en métropole lui posait des questions fondamentales à son avenir. Or, suite à sa rencontre avec Yvonne, il lui a fallu faire face au dilemme que nous avons exposé dans le deuxième chapitre : s'il voulait vivre en tant que poète, selon ses désirs et selon son *esthétique*, il devra tracer son chemin futur en précisant le sens qu'il voulait à attribuer à sa vie. Or il lui a fallu trouver un moyen de concilier son esthétique au mariage.

Il confronte ce dilemme, d'abord seul, et puis en dialogue avec Yvonne. Segalen quitta Brest pour donner à Daniel de Monfreid les biens de Gauguin ramenés de Tahiti, et pour vendre quelques toiles à Vollard. Dans une lettre à Yvonne, qu'il écrivit à Paris (12 mai 1905), il note sa décision « d'écarter de sa production artistique future l'idée de gain » (C I 642). Cela faisant, il confirme son intention de poursuivre une carrière dans la Marine, qui lui permettrait d'écrire à côté. Ce choix n'a rien de surprenant, étant donné l'importance du voyage pour son esthétique et sa situation dans la Marine à cette époque. Comme le remarque Dollé, le Royale fut un milieu culturel où figurent beaucoup d'écrivains comme Pierre Louÿs, Pierre Loti et Claude Farrère. En ce qui concerne d'autres résolutions avant de se marier, Segalen insiste sur la priorité absolue de ses projets littéraires, et de son parti pris de poète. D'ailleurs, comme le décrit Manceron :

« Il lui faisait part de ses scrupules à lui offrir de partager une vie future itinérante et matériellement incertaine et s'interrogeait sur la capacité d'Yvonne d'assumer la situation » (221).

Yvonne assumera la situation et pendant leur mariage elle allait montrer sa force et sa patience en laissant son mari partir en voyage et, selon Dollé, ne pas renoncer « aux vagabondages de toute sortes » (101). Segalen, pour sa part, apprécia Yvonne et signe ses lettres avec tendresse. À titre d'exemple, sa lettre à Yvonne (le 12 mai) se clôt ainsi :

« Moi, je t'aime éperdument, avec la saveur profonde de toutes mes angoisses passées »
(C I 642).

Cette lettre nous présente un autre détail curieux. Segalen raconte à Yvonne sa visite chez le docteur, soulignant le fait que le docteur Fleury lui a donné « d'excellents conseils littéraires », qui se résument par l'idée de terminer aussitôt que possible son drame *Siddhârtha* (C I 642).

Nous soulignons ce détail parce que le thème de *Siddhârtha* est la transcendance de Gautama, le prince qui s'enfuit du monde profane après avoir vu les trois sources de la souffrance de ce monde : la maladie, la vieillesse et la mort. Dans le prologue, un ascète envisage le destin de Gautama, présageant qu'il se sauvera du monde en réaction à la douleur qu'il y perçoit. À la fin du prologue, l'ascète suggère qu'il y a une quatrième source de souffrance pour Gautama : « la douleur au fond de lui-même » (OC I 575). Segalen affirme ainsi la thématique centrale de ce drame, à savoir le combat que Gautama mène au fond de lui-même, en tant qu'inspiré luttant contre ses désirs terrestres.

Or, on se permet d'imaginer le jeune poète amoureux, chez le docteur, lui racontant avec enthousiasme le thème de son drame, lequel cache à peine l'angoisse qu'il éprouve devant son avenir. Si le docteur lui conseille de terminer ce texte, c'est peut-être puisqu'il discerne que *Siddhârtha* se compose de tous les doutes et les hantises du poète, et qu'il s'agit d'un combat intérieur que Segalen menait au fond de lui-même.

Siddhârtha

Dans le prologue de *Siddhârtha*, le raja des Sakiyas, Souddhodana, et Maya-dévi, la mère de Siddhârtha, s'inquiètent en raison du fait que le nouveau-né, Gautama n'a pas ouvert les yeux depuis sa naissance, quelques jours auparavant. Un ascète est appelé à la cour pour interpréter la situation et prédit que l'enfant verra trois formes de souffrance dans le monde, lesquelles seront incarnées par « un vieillard – un malade – un mort », et desquelles il cherchera à être délivré. De suite, Souddhodana décide de lui cacher la souffrance du monde pour empêcher la fuite de son fils. Ce prologue met en scène la situation physique du drame. Dans une note sur le manuscrit, Segalen écrit :

Symboliser les remparts de la Cité pensante muraille la vie à l'artificiel. De cette ville d'or, s'exhale toute une joie que vit le jeune prince inaperçu, sauf en cortège. Refaire le prologue en insistant davantage sur l'idée de la suburbe réelle, et de la cité truquée.

Franchir ces remparts, c'est le passage de l'un à l'autre. Ainsi le prologue serait-il déjà très 'situant' si Siddhârtha voit curieusement la vie, réciproquement les suburbains s'esbaudissent devant les trésors soupçonnés dans la ville » (Manceron, Segalen 518).

Cette mise en scène établit un monde divisé en deux parties, l'une cloisonnée, factice et inauthentique, l'autre authentique mais brutale dans toute sa réalité humaine. Segalen crée, ainsi, le cadre d'où Gautama doit s'échapper pour vivre son éveil. Ce passage d'un monde « artificiel » à un monde « réel » évoque son enfance à Brest qu'il décrit comme « casanière et éberluée », qu'il considérait truquée par le regard protecteur de sa mère et la morale catholique qui dominait sa vie quotidienne (OC II 313).

Dans sa biographie du poète, Bouillier insiste sur le fait qu'Ambroisine avait gardé son fils à l'écart d'autres enfants en lui répétant : « Tu n'es pas comme les autres » (19). Dans *Siddhârtha*, le prince s'échappe du palais et se retrouve entouré par la foule des villageois qui le reconnaît comme le prince. Ils chuchotent à son propos, et, dans un désarroi total le prince s'enfuit. Segalen prête le jugement des villageois à la voix narrative flottante qui fait écho aux formules maternelles de son enfance. Ils remarquent : « Il n'est pas comme les autres... » et « Il a toujours été particulier » (OC I 576). De cette manière, le poète tisse des références à sa propre vie au texte, qui se révèle comme une allégorie de son propre éveil et du chemin qu'il a tracé pour échapper à l'influence dominatrice de sa mère.

Dans la mesure où Segalen adopte cette approche, *Siddhârtha* anticipe *Le Fils du Ciel* qui met en scène l'angoisse et l'effondrement de l'empereur Kouang-Siu. Toutefois, l'objectif de notre analyse n'est pas de montrer l'allégorie personnelle dans ce drame, mais plutôt de souligner les éléments que l'on trouve à la fois dans la vie personnelle de Segalen et dans ses textes littéraires, et qui exposent le fait que pour l'exote les relations familiales risquent d'être ambivalentes, pour ne pas dire néfastes.

Segalen met en scène la fuite de Gautama et la réaction de ceux qui l'entourent. Il présente ces derniers comme une foule qui veut surtout voir son prodige. C'est une image d'une dévotion aveugle qui rappelle le chapitre « Le Prodige » dans *Les Immémoriaux*. Segalen expose, aussi, l'incompréhension de Krishna et Channa devant le désir de Gautama de se séparer du monde. Le désarroi ressenti par Gautama n'est pas saisi par Krishna, qui, malgré sa dévotion pour l'inspiré, n'arrive pas à comprendre le fait qu'il ne s'intéresse pas à son fils. Gautama, se montre donc tiraillé entre son dégoût profond de la souffrance et le fait qu'il reconnaît que le monde n'est pas malheureux. La Cité est heureuse, la cour est heureuse. Gautama remarque, avec une certaine incompréhension, la joie du peuple et il avoue qu'il est, lui aussi, « heureux ».

Cependant, Segalen révèle que cet état heureux est miné par deux sources ; d'une part, il est le résultat des influences extérieures, et d'autre part, Gautama le vit comme un aveu qui reste en conflit avec sa révélation de la souffrance :

« Je suis heureux. On me le dit tant de fois, sur tant de rythmes différents, et aux sons d'instruments de musique. Il faut bien que cela soit ! Je suis heureux ! Heureux ! » (578).

Dans ce passage on entend l'écho du jugement que Segalen porte sur le bouddhisme : que s'il était malheureux, il serait volontiers bouddhiste. À cet égard, le conflit au cœur de l'angoisse de Gautama est la traduction de ce conflit que Segalen avait vécu lui-même, c'est-à-dire, le sentiment que la vie est joie, mais l'inspiré est tourmenté par sa révélation que le monde matériel est la source de la souffrance. Gautama oscille au seuil du chemin de l'inspiré, sa crise nerveuse se manifeste dans une sorte de manie de la pensée. Il s'exclame :

« Cela bout dans le ciel comme dans ma tête : ces fumées qui galopent tout en haut... est-ce qu'elles traversent le ciel des nues, seulement ? Je crois que mes idées tourbillonnent autant que les nuages... mes idées-nuages ! Je les chasse... Je les souffle... il en vient d'autres... toujours d'autres... » (587).

Et puis il se calme en méditation :

« Ha ! voir le firmament vide ! et profond ; sans tâches ! sans reflets dans les étangs sans rides ! et sentir, à la fois, ma tempête s'apaiser. Merci pourtant, ciel élevé : tu joues si bien mes orages : tu es tendu quand je m'exaspère... tu te secoues lorsque je m'agite... tu sursautes quand je me démène... et tu luis, peut-être, quand je vois plus clair au fond de moi... Et voici, n'est-ce pas, tout au loin, un déchirement splendide en ton voile nuageux... Car elle a chanté 'Délivré ! Délivré !' C'est mon éclaircie » (587).

Ce combat met en lumière une angoisse au seuil de la voie qui va l'entraîner vers un renoncement au monde. Segalen prête à Gautama cette hésitation devant son destin, l'angoisse suscitée par la pression d'accepter sa vie que tout le monde croit joyeuse, mais qu'il ressent comme de la souffrance. C'est donc une question d'authenticité du poète, qui doit rester fidèle à sa révélation, et puis faire face à l'incompréhension de ceux qui l'aiment. Segalen cerne le dilemme de l'inspiré qui doit faire le parti pris ultime, de se lancer sur le chemin qu'il ressent au fond de soi comme la voie authentique. À cet égard, *Siddhârtha* met en scène le drame vécu par Gautama dans sa poursuite du Nirvana, qui se conçoit surtout comme la fuite du monde. Si Gautama veut être « délivré » de la souffrance du monde, pour Segalen, c'est un renoncement pur et simple. Dans cette optique, *Siddhârtha* est important parce qu'il nous donne le modèle de la figure du poète non pas comme un hors-la-loi, mais comme un inspiré qui s'enfuit, celui qui renonce au monde matériel dans la poursuite de la paix.

Le drame commence par le prologue qui expose la première enfance de Gautama, mais la suite reprend son histoire quand il est devenu père. Suite à sa désillusion du monde, Gautama est censé, sous les ordres de Krishna, nommer son nouveau-né. Mais il ne s'intéresse pas à l'enfant qu'il considère condamné à ce monde de souffrance. Il déclare un nom qui frappe par le mauvais présage qu'il manifeste : « Entrave ! nommez-le Entrave ! » Krishna, qui voit bien

les soucis qu'un tel nom apportera, supplie Gautama de le changer. Elle le pousse à essayer de penser à un autre nom. Gautama ne peut penser que « l'Époux heureux ». Toutefois, il est déjà trop tard, parce que, s'exaltant à la naissance d'un prince, « la foule satisfaite s'est emparée du nom, et, dévalent des murailles dans la ville, commence à jeter partout le vocable répondu » (585-586).

Ayant été exposé à la souffrance, mais avant qu'il ne s'enfuit, Gautama se retrouve seul. Il se penche sur lui-même. Et puis, il marche, étalant ses angoisses dans un monologue qui explique sa jalousie vis-à-vis de son enfant qui apporte la joie à la cité et qui le laisse seul. De surcroît, ce que Gautama ne supporte pas c'est le fait qu'il se sent heureux dans la vie, mais qu'il n'arrive pas à oublier la vision de la souffrance. Segalen crée ce sens d'un conflit personnel chez Gautama parce qu'il reconnaît que le monde qui l'entoure est joyeux, et que la foule s'exalte dans la vie, bien qu'elle soit accablée de maladies et frappée par la mort. Gautama se sauve vers la jungle et lutte pour atteindre son but. Il devient saint, et il réussit à se détacher de Krishna – qui reste éternellement dévouée à Siddhârtha – et de son fils. L'image de l'inspiré que ce texte nous donne est celle d'un prince qui se transforme en objet de vénération pour la foule, mais il le fait au prix d'une vie parmi les siens, en se détachant de la femme qu'il aime. Siddhârtha incarne donc la figure de celui qui renonce au monde, qui fuit la souffrance, et qui se réfugie dans sa quête du Nirvana.

Contrairement à cette image du poète, Segalen refuse de s'isoler dans une quête qui ne retrouve que le renoncement. Il affirme sa vie en décidant de se marier à Yvonne. Dans une lettre à son épouse (13 mai 1905), il décrit sa séparation d'avec elle comme « les trois horribles nuits passées » pendant lesquelles il avait essayé de s'éloigner d'elle. Ayant échoué dans ce dernier effort de se sauver, il affirme son amour pour elle. À la fin de cette lettre, où il parle de cette « réelle épreuve » surmontée « ensemble », il signe : « Je t'aime éperdument, mon Refuge, ma Joie, mon Yvonne » (C I 644).

Nous voyons ainsi que Segalen se délaisse du bouddhisme et du chemin de l'ascète pour se lancer sur la voie du Divers, sur laquelle l'exote cherche la sensation, l'intensité dans la vie, et une relation avec autrui qui reste une source de joie, d'amitié et d'amour. L'exote n'a pas renoncé, mais comme nous verrons dans le chapitre final, il reste en proie aux angoisses qui font partie du chemin du poète qui doit, néanmoins, se sacrifier pour son œuvre de la même manière que l'ascète. De ce point de vue, Segalen crée une figure du poète dans *Siddhârtha* qui s'affirme dans son parti pris de fuir le monde, et qui ne perd pas à son objectif. Segalen trouve cette figure admirable en raison de son parti pris, son indépendance, et son génie de l'inspiré, mais il constate, également, l'angoisse et le combat qui vont de pair avec cette quête. Segalen se montre donc lucide devant le sacrifice et l'isolement que la quête du poète exige,

mais bien qu'il accepte l'isolement et l'incompréhension, il refuse de s'inscrire dans une voie qui appartiendrait aux religions anciennes et qui, selon lui, n'affirmaient pas la vie.

Victor et Yvonne se sont mariés à Brest le 3 juin 1905. Au début de l'année suivante, il réussit à permuter à Brest où il s'installa avec Yvonne et ses parents. Affecté à la *Bretagne*, Segalen se consacra à ses obligations à bord et à ses écrits divers : son essai sur Rimbaud, le récit *Pensers Païens*, un article publié dans le *Mercur* en défense de l'usage de l'opium, *Siddhârtha*, et bien sûr, *Les Immémoriaux*. En août 1907, Segalen se rendit à Paris où, non sans audace, il se présenta chez Debussy. Il proposa au compositeur reconnu son drame *Siddhârtha*. Le même mois, un autre récit, *Dans un monde sonore* fut publié dans le *Mercur*.

Dans une lettre au poète (26 août 1907), Debussy lui explique ses raisons pour lesquelles il n'allait pas tenter une collaboration sur *Siddhârtha* : « C'est un prodigieux rêve ! Seulement, dans sa forme actuelle, je ne connais pas de musique capable de pénétrer cet abîme ! » (OC I 627). Cette réponse décourageante fut immédiatement suivie par sa réaction positive au récit, *Dans un monde sonore*. Du coup, il lui proposa de collaborer sur le thème d'Orphée. Ce fut la naissance d'une longue collaboration qui allait durer jusqu'en 1916, quand Debussy, peu avant sa mort, renonça finalement au projet. Segalen allait l'achever en 1918, puis il fut publié en 1921 sous le titre *Orphée-Roi*.

Dans sa préface à *Siddhârtha*, Gabriel Germain souligne l'importance de ce drame par la mise en garde suivante :

« Qu'il commettrait une erreur fondamentale celui qui prendrait *Siddhârtha* pour un travail de circonstance, une tentative d'intéresser Debussy en lui offrant un livret d'Opéra ! » (7).

Germain insiste, affirmant que Segalen luttait avec des conflits intérieurs au moment de la création du drame, qui contient, comme résultat, les traces de cette angoisse qui se laisse voir dans le texte. Pour Germain, il s'agit d'une crise spirituelle, c'est-à-dire, les difficultés éprouvées par Segalen de se séparer d'une vision religieuse du monde :

« Victor Segalen est un homme qui a senti de bonne heure sa conscience divisée entre ses aspirations à une liberté totale du corps et de l'intelligence et son attachement à la vie secrète de l'âme. Ce n'était pas là un simple débat de principes mené dans le vide indolore de l'abstraction. Parce que Segalen s'est détaché du formalisme religieux qui avait pesé sur ses vingt premières années, il ne faudrait pas imaginer que ses épreuves intérieures se soient arrêtées là » (7).

Ces « épreuves intérieures » constituent les étapes dans un voyage spirituel qui double la vie du poète. Dans cette optique, le drame personnel vécu par *Siddhârtha* se revêt d'une

importance inattendue, dans le sens que le lecteur assiste, non seulement à l'angoisse que Segalen imagine, mais à un combat mené au fond du soi dont il se souvient – son enfance cloisonnée, sa désillusion face à la société bourgeoise, son désir de se séparer de ce monde matériel afin d'en être « délivré » dans sa quête poétique – tout cela fait écho à son ambition de faire de son esthétique du Divers, son Évangile. *Siddhârtha* souligne le fait que la quête du poète suscite l'incompréhension de ceux qui l'aiment. Ce drame nous donne, ainsi, le modèle de la figure du poète non pas comme un hors-la-loi, mais comme un inspiré qui s'isole lorsqu'il tente son prodige, la création de son œuvre.

Le mythe d'Orphée

Dans un monde sonore

Nous avons commencé ce chapitre par la mise en perspective de Segalen qui, lors de son retour en Europe, s'attendait à retrouver ses anciens amis et ses anciens projets. Dans la lettre citée, il mentionne le « déjà vu », un phénomène commun qui l'intéresse en raison du frisson mystérieux qu'il provoque. Segalen s'intéressait au surnaturel, aux phénomènes paranormaux. Dans ses notes pour un *Essai sur le Mystérieux* qu'il allait développer lors de son premier voyage en Chine avec Augusto Gilbert de Voisins, il se penche sur une forme particulière de l'exotisme qui se compose des moments inattendus ou inouïs, comme la sensation parfois déconcertante du « déjà-vu ». Segalen éprouvait le besoin de la sensation du Divers et du sens du mystérieux parce qu'il étouffait sous le poids du Progrès et de la société bourgeoise dont il ne respectait plus les valeurs. L'exotisme était un moyen de s'exalter dans le quotidien qui ne l'excitait pas. Dans cette optique, Segalen cherchait des éléments sociaux, des figures et des espaces qui pourraient devenir des nouvelles sources de son esthétique du Divers. Dans ses notes pour *Essai sur le Mystérieux*, il écrit :

« Alors nous regardons un peu de côté, ailleurs, vers des hommes plus rares – et douteusement élus – dont la vie est faite d'autant de trouble que la nôtre de clarté, et pour lesquels la simplicité de tous bons phénomènes familiers se transforme en angoisse, en question irrésolues, nos visions nettes en regards équivoques qui en font des visionnaires... Ce sont les poètes, les savants et les fous » (OC I 784).

Dans l'œuvre poétique de Segalen, *Dans un monde sonore* appartient à ce courant paranormal qui sonde la limite entre la sagesse et la folie, la frontière de la vie bourgeoise saine et la vie irrégulière. Pour amplifier le choc du mystérieux dans son récit, Segalen crée une façade urbaine à travers laquelle le lecteur entrevoit une situation délicieusement étrange. Cette situation se révèle comme la mise en scène moderne du mythe d'Orphée. Et comme le

remarque Bouillier, c'était cette dimension précisément qui avait retenu l'attention de Debussy (OC I 667).

Notre analyse montrera qu'à travers ce mythe au cœur du récit *Dans un monde sonore*, Segalen explore un élément essentiel de la figure du poète : qu'il souffre du fait que son génie l'isole du monde, l'éloignant des relations harmonieuses dont il a besoin pour s'exalter dans la vie. Segalen n'est pas un solitaire, et bien qu'indépendant, il reconnaît aussi que vivant selon son esthétique du Divers risque de le séparer de ceux qui l'aiment. Le génie du poète, sa sensibilité au monde, le séparent du monde, tout comme la création de son œuvre risque de se transformer en exil solipsiste, une situation où il deviendrait un reclus, maître de son œuvre, mais côtoyant la folie. Voilà pourquoi, dans cette dernière partie du chapitre, nous analyserons d'abord la figure du poète dans le récit *Dans un monde sonore* et ensuite, son incarnation mythique dans *Orphée-Roi*.

Dans un monde sonore est narré à la première personne du singulier. Son narrateur est une figure de l'exote qui avait « par goût personnel » accompagné une mission d'ethnographie jusqu'à une île « en plein détroit de Torrès » (OC I 553). Récemment de retour du voyage pendant lequel il avait étudié « les données sensorielles des Papous », il rend visite à son ancien camarade qui y vit en retraite avec sa femme, Mathilde. Le narrateur prend le lecteur en confiance par des commentaires supplémentaires qui accompagnent ses dialogues. Son commentaire nous informe qu'il songe à faire de Mathilde sa maîtresse parce que, étant donné ses « aptitudes passionnelles » et sa « réclusion chaude » dans cette maison « en pleine Benauge », il s'attend à la retrouver très contente de le revoir. Le narrateur adopte, ainsi, l'attitude libertine de Segalen et avoue au lecteur qu'il a peur du sérieux et du vrai, car il avait destiné sa vie à « n'être que reflets, lèvres posées, frôlements et lueurs brèves » (552). Le ton de sa narration est donc distant. Il observe ce couple avec un détachement de médecin, tout en restant un peu curieux.

Quand Mathilde lui confie, secrètement, que son mari « va mal », et même qu'elle le considère fou, le narrateur s'efforce de lui dire des phrases convenues pour la rassurer. Par la suite, il découvre son mari André, qui vit dans un autre monde qu'il avait créé, où il habite cette chambre sans lumière véritable, naviguant par le son. En fait, il vit comme un reclus, jouissant des vibrations et des résonances de toute sorte d'objets, y compris un mécanisme qui produit des flammes et des tierces. Habitant dans les autres parties de la maison, sa femme reste dévouée et s'occupe de lui. André voit de moins en moins bien à cause de son existence dans un monde sonore, et, en raison du fait que Mathilde prenne ses distances d'avec lui, André paraît comme un Orphée en train de perdre son Eurydice.

Segalen met en scène une situation qui fait penser au débat que Segalen avait adressé dans son article « Les Synesthésies et l'École symboliste » : André pourrait être malade, fou, ou

bien doué d'une nouvelle sensibilité qui serait la marque de son génie. Segalen décrit cette situation non sans un sourire aux lèvres, parce qu'André avoue au narrateur qu'il croit que sa femme est folle ! L'ironie amusante dévoile pourtant la dimension tragique du récit : André explique sincèrement au narrateur la nature de la folie qui atteint sa femme, ainsi que la solitude qu'il ressent et la douleur d'être incompris par elle.

Ayant écouté l'hypothèse de Mathilde, le narrateur observe son ancien camarade avec soin, mesurant son discours, jugeant ses paroles raisonnées ou déraisonnées. Il oscille dans son jugement, et puis confie au lecteur qu'il imagine la situation comme l'allégorie du mythe :

J'imagine volontiers Orphée, le chanteur des chantres, abandonnant le monde aux milliers de lyres, et descendant aux antres infernaux – par quoi on peut symboliser exactement le grossier monde matériel, muet et sourd, le plus ignoble et le plus vrai des mythes que les hommes aient figurés (...).

Mais ce mythe qu'il raconte au lecteur en guise de dérive de sa pensée, départ de la version classique. Étonné, le narrateur se réveille de sa rêverie et dit à André « Orphée... c'est toi ? ». Cette question permet à Segalen d'exposer sa réflexion sur ce mythe qui allait assumer une importance absolue dans son œuvre poétique. André répond au narrateur :

« Non... Orphée, ce n'est pas moi. Orphée ne fut pas un homme, ni un être vivant ou mort... Orphée, mais c'est... dans notre humanité changeante, le désir d'entendre et d'être entendu ; puissance de vivre et de créer dans la sonorité ; c'est le symbole superbe de notre fuite hors les données gluantes et grossières de nos sensations archéennes faites de vue et pétrées de toucher... » (OC I 562)

Segalen expose trois dimensions fondamentales de la figure du poète. Il affirme chez le poète la relation à l'Autre qui s'appuie sur le désir « d'entendre et d'être entendu ». Ce désir pousse le poète vers le monde et l'autrui, en dehors du cercle de solipsisme. Ensuite, il insiste sur le pouvoir chez le poète de vivre et de créer, c'est-à-dire, ses qualités « poétiques » qui lui permet de s'exalter dans la vie. Enfin, cet élan créatif vers l'Autre se conçoit comme une « fuite » dehors de l'influence médiocre de la foule qui s'appuie sur le regard et le toucher. Dans le sens nietzschéen, comme le remarque Colette Camelin, Segalen entend la fuite comme quête de noblesse et du dépassement de la foule médiocre (Introduction 65). Pour Segalen l'Orphée est le symbole des figures du hors du commun qui font des choses nouvelles, inattendues, et en fait, des choses qui n'ont jamais été faits :

« Il n'y eut jamais évidemment l'individu-Orphée, mais seulement des pouvoirs orphiques, dont l'apogée, dans notre humanité actuelle, nous permet de concevoir ainsi le

monde : une substance sonore d'où procède toute une série d'attributs qui prépondéreraient autrefois : l'étendue ! le mouvement ! ce que l'on voyait, ce que l'on touchait ! Ah ! Ah ! ces puérités ! Cependant, je te concéderais que, dans cette évolution, il a pu se trouver des êtres – ébauches de nous-mêmes – qui, de loin, ont distancé leurs compagnons et frayé les chemins. Ces êtres-là, tu peux les proclamer des « Orphée », comme on dit, voici plus longtemps encore « Prométhée » ceux qui firent, avec des mains originales, éclater le feu... Alors on défiait les précurseurs, les hors-la-route, les inventeurs de sensibilités plus larges. Maintenant on les enferme. Parfois on les décore. J'aurais choisi, pour ma part, l'apothéose antique. Et tout cela, piédestal de nus ou diplôme d'honneur, tout cela ne me rendrait pas, à moi, celle qui disparaît et s'englue... » (OC I 562).

Voilà l'image d'un sage Orphée qui, ayant perdu son Eurydice, n'attend que sa destruction par les femmes de Thrace. Segalen met en scène cette fin lorsqu'il permet à Mathilde et André de retrouver une vie normale. Or dans le récit, le narrateur part et quand il les retrouve quelques mois plus tard, cette figure du poète-reclus enfermé dans son « château de l'âme écoutante », ce sage qui emprunte la sagesse de Segalen même, avait été détruit, effacé par le fait qu'il avait retrouvé la voie saine. Mathilde raconte avec joie au narrateur que son cher ami André est « guéri ». Le narrateur montre son mépris de la décision d'André de renier son monde sonore et de rentrer vivre normalement. Face à la joie « béate et satisfaite » de Mathilde, l'exote confie au lecteur : « Volontiers je les aurais étranglés tous les deux » (567).

Le discours d'André expose comment Segalen interprétait le mythe, tirant un sens philosophique des personnages, qui accuse avec clarté la société contemporaine. Segalen envisage une vie bourgeoise dépourvue de sensations, du goût pour la vie, et faute de la présence des poètes, cette vie bourgeoise se déroule sur une voie étroite, superficielle et, selon Segalen, aveugle et sourde aux joies qui s'enracinent dans la sensation et dans la clairvoyance. Cette société ignore ou enferme des poètes, qui sont selon Segalen, les seuls capables de réaliser des actes prométhéens.

Dans un monde sonore expose la philosophie de Segalen, de même que ses peurs et ses hantises par rapport à la voie du poète. Il importe de souligner, aussi, que Segalen met en scène un mariage qui se transforme en enfer pour les époux qui perdent leur capacité de s'écouter et de s'entendre parce que chacun croit que l'autre est malade. À cet égard, Segalen confirme sa peur devant le mariage : que malgré son amour pour Yvonne, tout mariage risque de sombrer dans une routine bourgeoise. Dans le récit, Segalen interpelle le lecteur à travers la parole d'André qui dit au narrateur en se référant à lui-même :

« Suppose que l'un de ces êtres, par je ne sais qu'elle dysphonie spirituelle, se discorde de l'autre, et peu à peu, lui devienne indifférent, apathique, étranger, très sourd, et lointain... lointain... Oh ! comme s'ils vivaient tous deux dans un monde séparé... » (557).

Cette peur devant le mariage et ce danger véritable n'est pas un cas limité à Segalen, mais s'impose comme son analyse du mariage, en général. Segalen raisonne que le mariage risque d'être néfaste pour l'exote qui se voue à la quête de la sensation du Divers, et qui s'inscrit dans le sillage des poètes, des inspirés, des visionnaires et des disparus. De ce point de vue, Segalen souligne le danger pour l'exote qui vit en proie à son « démon secret », à ce désir de tout sacrifier dans la création de son œuvre, ce qui devient le point de départ pour notre analyse de son drame, *Orphée-Roi*.

Orphée-Roi ou le « Maître de l'esprit du cœur »

Dans une note sur le manuscrit de *Stèles*, Segalen remarque que le titre du stèle-poème « Au démon Secret » est un emprunt « corps et âme » de son ami Augusto Gilbert de Voisins qu'il rencontra à Toulon lors de son retour en France en 1905, et avec qui il voyagea en Chine en 1909 et encore en 1914. Quand il préparait *Stèles* à Pékin en 1912, il reprit le titre du roman *Le Démon secret* que Gilbert de Voisins avait publié en 1907. Ce titre fait écho à l'épigraphe qui figure dans le stèle-poème, ce qui peut être traduit comme « l'esprit du maître du cœur » (*Stèles* / 古今碑錄 [Gu jin bei lu] v. 1 386). Le sens de cette formule – adaptée de celle qui se trouve sur une liste de formulations taoïstes composé par le Père Weiger – dépend de la traduction du terme « shen » qui signifie des bons et mauvais esprits, des génies ou des démons qui forment un panthéon de déités de bas ordre. Comme le constatent Christopher Billings et Timothy Bush, Segalen s'intéressait à ces petits dieux qui firent l'objet du culte vernaculaire des esprits locaux en Chine, parce que « shen » signifie aussi l'âme ou l'esprit d'une personne. Dans un seul signe donc on peut figurer l'esprit du poète et les esprits qui l'entourent dans un monde surnaturel et mystérieux. Le stèle-poème « Au démon secret » commence par l'image de la relation des gens avec les esprits extérieurs, avant de glisser vers une description de la relation entre le poète et son propre esprit.

D'un point de vue phénoménologique, le terme « shen » signifie la subjectivité même du sujet, cet « esprit » qui réside au plus profond de soi. Pour Segalen, « shen » est un démon secret qui existe en tension permanente avec l'influence d'autrui. On peut l'imaginer comme une voix « intérieure » qui reste en conflit avec d'autres voix « extérieures » qui nous influencent comme celle de la bonne société, de la morale chrétienne, ou de tout ce qui n'a pas pour origine le soi-même.

心
師
之
神

AU DÉMON SECRET

Le peuple, sans perplexité, vénère. Il encense, invoque ou répudie. Il donne trois, ou six ou neuf prosternements. Il mesure son respect à la compétence, aux attributs, aux grâces qu'il escompte juste.

Car il sait précisément les goûts du génie de l'être; les dix-huit noms du singe qui donne la pluie; la cuisson de l'or comestible & du bonheur.

De quelles cérémonies l'honorer ce démon que je loge en moi, qui m'entoure & me pénètre? De quelles cérémonies bienfaisantes ou maléfiques?

Vais-je agiter mes manches en respect ou brûler des odeurs infectes pour qu'il fuie?

De quels mots d'injures ou glorieux le traiter dans ma vénération quotidienne: est-il le Conseiller, le Devin, le Persécuteur, le Mauvais?

Ou bien Père et grand Ami fidèle?

○

J'ai tenté tout cela & il demeure, le même en sa diversité.—Puisqu'il le faut, ô Sans-figure, ne t'en vas point de moi que tu habites:

Puisque je n'ai pu te chasser ni te haïr, reçois mes honneurs secrets.

Figure 8 : Copie de *Stèles* (Stèles / 古今碑錄 [Gu jin bei lu] v. 1 228-230)

Dans *Siddhârtha*, l'angoisse dont Gautama souffre est provoquée par ce conflit entre la société et ses proches qui lui assurent que la vie est joie et qu'il est heureux, et le démon secret qui lui rappelle, sans cesse, sa révélation que la vie est souffrance. Malgré lui, en dépit de sa reconnaissance du fait qu'il est heureux, il ne peut pas faire taire la voix de ce démon qui le pousse à s'enfuir vers le Nirvana. Dans cette optique, « shen » est l'esprit du maître de son cœur : celui qui le dirige du fond absolu du soi-même.

Dans son article *Le Double Rimbaud*, Segalen propose que pour ce poète, « ses proses et ses vers » forment « une sorte de kaléidoscope très personnel » composé d'images qui rappellent « son passé » de sorte qu'ils deviennent des « reflets de Rimbaud pour Rimbaud » (OC I 491). Segalen insiste sur le fait que pour le poète son œuvre porte des traces de sa vie, et qu'il en jouit de façon très intime. Cette relation privilégiée entre le poète et son œuvre ne sera jamais partagée avec un autre, car, comme Segalen le constate :

« Il existe d'ailleurs dans chacun de nous, et pour chacun de nos modes de penser, de vouloir et de sentir, une irréductible et forclosée tanière que, de gré ou de force, de haine ou d'amour, nous ne pouvons entrouvrir à autrui » (OC I 491).

Ce monde intérieur est la tanière où réside ce qu'il nomme son démon secret. En fait, ce dernier est le Maître de cette partie la plus intime du poète. Pour Segalen, toute tentative de se livrer entièrement à un autre n'est que « pantomimes et mascarades de tréteaux ! » parce que « derrière l'être baladin, le moi essentiel reste tapi dans le fond de son antre, et la tanière demeure inaccessible » (491). À cet égard, la communication entre les gens est transformée en une sorte de déchiffrement des signes extérieurs – des gestes et des grimaces – qui donne des astuces ou des indices de ce que l'autre pense ou ressent au fond de lui-même. Au cœur de la relation intersubjective, Segalen inscrit le moi essentiel (le soi-même) comme une source de l'altérité pour l'autre, et le site d'une relation immédiate et profonde entre le sujet et lui-même. Comme le souligne Segalen :

« Des amants seraient épouvantés si, au plus fort de la volupté partagée – quand la joie se répand, tellement une que les deux êtres proclament leur consubstantialité – s'ils mesureraient l'infranchissable barrière qui les sépare, les deux êtres sentants, et les séparerait toujours malgré l'apparente harmonie de leur unique joie. Se comprendre, se confier, s'entendre ? Folies... autant espérer se perdre sans retour l'un dans l'autre par une thaumaturgie aussi incroyable que celle du yogi s'absorbant en Brahma ! »

Pour Segalen, cette distance infranchissable entre deux subjectivités crée une situation intersubjective où le sujet se constitue sur un fond d'altérité mutuelle renforcée par le fait qu'il ne peut regarder son soi-même directement et que, quand il essaie de le faire, il se conçoit autre qu'il est. Cette situation rend la communication interpersonnelle difficile, la transformant en un jeu continu où l'on tente d'entrevoir la personnalité de l'autre à travers la pantomime de la communication. Pour cette raison, le pouvoir du poète est surtout sa capacité de dire sa vision et de faire voir cette vision à l'autre. Cette capacité de partager sa vision du monde marque le comble de son pouvoir car, il ne s'agit pas de « dire crûment sa vision, mais par un *transfert instantané*, constant, l'écho de sa présence » (OC I 747).

Pour Segalen, ce pouvoir proprement poétique est « miraculeux », « la raison d'être de l'art » et la marque d'un vrai poète (OC I 747). C'est par son chant que le poète s'exalte dans la vie, et qu'il réussit à partager cette existence exaltée avec autrui. C'est ce pouvoir, son génie, sa voix, qui le rend divin.

Dans la préface d'*Orphée-Roi*, Segalen décrit son texte comme le fruit d'une « double tâche » qui s'achève par le compositeur et le poète, travaillant dans une collaboration où chaque partie garde son indépendance. Segalen déclare : « Il faut écrire et maintenir : double

élaboration, sans prétendre à l'œuvre commune » (OC I 667). Segalen insiste sur cette séparation et réserve une place spéciale pour la musique, laquelle ne serait jamais entendue. Or, sans la musique de Debussy, le chant d'Orphée dans le drame de Segalen doit être imaginé par le lecteur.

Orphée-Roi ouvre sur la mise en scène de cette voix qui s'entend « claire et triomphante en l'inaccessible lointain », « une voix chantant » s'impose ensuite par le fait qu'elle est « toute seule, singulière, avec des grands ébats sauvages. » (668). La qualité divine de cette voix la rend hors de la portée des hommes qui ne peuvent la saisir que par des bribes ou des éclairs. Seulement Eurydice peut l'entendre vraiment. Dans sa version du mythe, Segalen crée une tension entre Eurydice et sa lyre parce que les deux sont l'objet de son amour. Sa lyre à douze cordes provoque de la jalousie chez Eurydice qui constate la relation privilégiée que son amant entretient avec son instrument. Eurydice accuse la lyre de « posséder » Orphée, et de « l'ensorceler ». Dans un accès de jalousie, elle dévoile sa haine pour cet instrument dont son amant ne saurait se passer. Orphée s'enfuit en chantant accompagné de sa lyre : « Je t'emporte, je te ravis, je te sauve avec moi-même » (684).

Pendant sa fuite, Eurydice se console auprès de son père qui reconnaît qui est vraiment Orphée. Il lui explique qu'Orphée n'est ni « un dieu descendu, » ni « un dieu ressuscité », mais une figure qui n'a pas d'âge, une figure éternelle donc qui a daigné s'approcher d'elle puis qu'il aima. Ainsi, Segalen met en scène la figure idéale du poète, entendue comme celle qui existe en opposition à la vision religieuse d'un dieu descendu et la vision de l'ethnologue qui chercherait un dieu ravivé du passé. C'est un idéal, transcendant dans le sens qu'il vit dans le cœur des poètes.

En écoutant la sagesse de son père, Eurydice reconnaît en elle-même sa ressemblance avec la jalouse « Sémélé-la-Bienheureuse » qui voulait voir la gloire entière de Zeus. Du coup, elle a l'idée de se transformer en chant éternel, par prodige, en s'exposant à la gloire du chant d'Orphée. Elle frissonne de « son grand désir... et de peur aussi ».

La mort d'Eurydice se passe sous la puissance de la voix d'Orphée qui la transforme en chant éternel. Mais, aux prises avec le remords, perdu sans son Eurydice, il suit la Ménade qui l'emmène aux enfers. Au fond de l'ancre qui prend la forme de son « Palais de ses noces », il s'engluie dans la boue homogène, lorsque la Ménade tâche de consacrer leur mariage. Orphée lutte pour se sauver et lors du combat, sa lyre lui susurre : « Ah ! périsse la femme ! – Lyre, ouvre-moi la route ! ma route ! À moi ! » (699).

Échappé des enfers, Orphée se retrouve seul et triomphant, il se lamente pourtant de la disparition de son Eurydice, même si l'avoir transformée en voix éternelle est « plus divin que d'enfanter un dieu ». Enfin, les Ménades en furie viennent chercher Orphée et le déchirent.

Seulement sa lyre monte vers le ciel, indestructible, et immortel. Dans les notes Segalen précise :

« Et voici que, dans cette ascension fulgurante, le Chant s'affirme, et c'est LA VOIX PREMIÈRE D'ORPHÉE – dominant de son épiphanie le sol lourd, les bois et les roches, les jeux, les amours et les cris, et se haussant, triomphante – qui règne au plus haut des cieux chantants » (702).

Dans cette dernière partie, nous voyons ainsi que Segalen affirme l'importance capitale de son chant, qui se révèle comme le chant universel de la figure du poète et la voix unique de chacun. Ce chant qui existe dans son antre au fond de son soi, peut être imaginé comme « shen », un esprit divin, son génie, qui le tourmente et le console, parce qu'il l'aime jusqu'à l'obsession. Segalen fait de ce démon secret, de son chant, le Maître de son esprit, le guide de son être. En tant que tel, cette voix au fond du soi, doit toujours exister en tension avec des voix d'autrui. Notre analyse du mythe d'*Orphée-Roi* montre que Segalen considère que la nature de cette voix intime est à la fois une force vitale et un danger dont on doit se méfier. Conscient du danger qu'il représentait pour lui dans propre sa vie, Segalen affirme aussi que c'est cette puissance – jusqu'au risque même – qui fait du poète une figure non pas divine, mais « surhumaine ». Ce sont la quête et l'exil qui lui permettent de dépasser la vie normale et, transcendant le tout, de s'exalter dans sa vie et dans la création de son œuvre.

Conclusion

Dans ce chapitre, nous avons exposé quatre dimensions de l'évolution de l'esthétique du Divers. Dans la première partie, notre analyse de la relation entre les religions orientales et la structure de l'esthétique segalienne résulta, de sa conception de l'exote qui se retrouve en voyage et à la rencontre de l'Autre, ce qui constitue une quête de soi et une forme d'exaltation dans la vie. L'esthétique du Divers est un art de vivre qui affirme le présent et la diversité de ce monde, à l'encontre d'une doctrine religieuse qui rendrait ce monde secondaire par rapport à l'absolu, ou illusoire par rapport à une vérité supérieure.

Dans la deuxième partie, nous avons montré que Segalen cherchait des modèles de l'exote chez les visionnaires comme Rimbaud et Gauguin, mais que sous l'influence de Saint-Pol-Roux, il a révisé son jugement du poète vagabond, afin de le rétablir à ses propres yeux comme un héros, un poète « en action » de l'aventure. Cette analyse met en lumière le glissement de la figure du poète conçue comme un hors-la-loi ou un poète maudit vers celle d'un disparu en exil volontaire. Pour Segalen, le choix d'être poète se fonde donc sur le parti pris ultime, un départ sans possibilité d'en revenir. Lucide devant les conséquences d'un tel

choix, Segalen remarque que la quête de soi-même est naïve. Il substitue à la quête de soi, la création de l'œuvre et le voyage en quête du Divers. Ainsi, il conçoit une voie pour l'exote se composant d'une série de naissances, de cimes et de vallées, dans son devenir continu. Ce voyage de deux routes se transforme souvent en exil volontaire, un sacrifice nécessaire qui, selon Segalen, assurerait l'authenticité du poète et de son œuvre.

La troisième partie, notre analyse de *Siddhârtha* affirme que les angoisses vécues par Segalen se dévoilent dans la figure du poète dans ces textes. Nous avons vu comment il met en scène ses angoisses face au mariage et le dilemme du poète. Segalen se trouvait déchiré entre son parti pris pour l'Art d'une part, et le monde social et son amour d'autre part. Dans ces textes, la figure du poète incarne donc les deux côtés de ce voyage de deux routes que l'exote entreprend dans sa vie. Dans cette optique, la quête de transcendance de *Siddhârtha*, sous la plume de Segalen, devient la fuite du monde matériel, l'abandon de sa femme et de son fils, la mise en œuvre d'une lutte menée par le poète au fond de lui. Cette lutte n'est pas unique à Segalen, mais montre une tension fondamentale dans la vie des poètes *tout court*.

Enfin, dans la dernière partie du chapitre, notre analyse du mythe d'Orphée montre que dans la figure du poète, Segalen discerne une tension fondamentale entre sa voix authentique et les voix extérieures qui menacent cette authenticité. L'angoisse du poète s'enracine dans ce combat pour une vie authentique conçue dans son opposition aux valeurs de la société qui l'entoure. Le désir de créer son œuvre, le sacrifice qu'il exige, risque de séparer le poète de ceux qu'il aime. Il avait donc peur de cette distance qui risque de rendre seul et isolé le poète dans sa vie quotidienne. Et pourtant, c'est cette quête et son génie même qui le séparent du monde quotidien, l'emportant vers les cimes de son art, le transformant en figure prométhéenne, prêt à tout sacrifier pour son art.

Segalen se méfiait de ce désir, de cette voix du fond de soi-même qu'il nomme son démon secret. Mais il refuse de l'ignorer afin de rester authentique. En fait, il se rend compte du fait que cette voix – du démon et du génie – est la subjectivité du sujet, un élément essentiel de soi-même, et pour Segalen, le Maître véritable de l'âme. Voilà pourquoi, dans son stèle-poème il s'adresse à cette voix et conclut : « Puisque je n'ai pu te chasser ni te haïr, reçois mes honneurs secrets ».

Dans les trois chapitres précédents, nous avons montré que Segalen imaginait une esthétique du Divers qui le situe à l'encontre de l'exotisme de ses contemporains et dans une relation ambivalente par rapport à la société bourgeoise. Cette ambivalence se manifestait dans le double refus chez Segalen de devenir un poète maudit d'un côté, ou un médecin qui écrit le dimanche de l'autre. En décidant pourtant de se marier et de poursuivre sa carrière dans le cadre de la marine, le poète a réussi à se désenfermer des cornes du dilemme identifié dans le deuxième chapitre et puis d'abandonner toute forme de renoncement ou du recul du monde.

En 1906, installée à Brest avec Yvonne, Segalen travaillait sur *Les Immémoriaux* et *Siddhârtha*, publia *Pensers Païens* et un article sur l'usage d'Opium dans le *Mercur*. Profitant ainsi de sa situation dans un réseau des officiers de la Marine, il incarnait, comme le constat le poète Pierre Jean Jouve, la nouvelle situation des poètes à l'époque :

« Avec le début du XXe siècle prend fin le poète maudit, « le sinistre, ennemi des familles ». Comme une nouvelle, et très réelle tradition de Poésie française s'est formée (sans doute à l'aide de quelques hauts sacrifices), le poète paraît rentrer dans le siècle, et demander – en plus de cette réponse fondamentale qu'il ne peut manquer de solliciter – quelques faveurs pratiques, et académiques, de l'argent, du succès, et un rôle dans la société » (P.-J. Jouve 85).

Segalen appartient à ce moment de sorte qu'il acceptait de poursuivre la vie de l'exote en l'aménageant avec sa carrière en médecine. Dans ce contexte, depuis son retour en France, Segalen pensa à son prochain départ. Dans une lettre à son ami Charles Guibier (28 février 1906) il note :

« Je suis né pour vagabonder ; voir et sentir tout ce qu'il y a à voir et à sentir au monde. Je poursuivrai ma collection. A commencer, sans doute, par l'Extrême-Orient » (C I 659).

ALTÉRITÉ ET AMITIÉ

« La civilisation chinoise présente l'irrésistible fascination de ce qui est totalement 'autre', et seul ce qui est totalement 'autre' peut inspirer l'amour le plus profond, en même temps qu'un puissant désir de le connaître ».

Joseph Needham 1950¹⁵

Introduction

Dans « Connaître et méconnaître la Chine », un chapitre du *Bonheur des petits poissons* de Simon Leys, le sinologue et critique littéraire commence par un éloge de l'attitude que le sinologue Joseph Needham (1900-1995) adopta vis-à-vis de la culture chinoise. Selon Leys, l'altérité que manifestait la Chine a inspirée Needham d'écrire, en collaboration avec des lettrés chinois, une encyclopédie du savoir chinois dont les tomes nombreux forment un véritable monument à la connaissance de la Chine. S'appuyant sur Confucius, Leys met en épigraphe de son chapitre : « Mieux que connaître une chose : l'aimer ».

Cet éloge prépare un contraste avec l'attitude que Segalen adoptait vis-à-vis de la Chine.

Selon Leys, au contraire de Needham, Segalen tâche de préserver le mystère de la Chine comme un dernier barrage contre les forces de l'entropie. En créant ce qu'il appelle « sa vision de la Chine », le poète privilégie son regard esthétique aux connaissances du pays qu'il développa à travers un réseau de connaissances occidentales, des voyages en Chine occidentale, des missions archéologiques, et des recherches livresques. Dans son chapitre et ailleurs, Leys tâche de percer à jour l'image du poète comme une figure douée d'une connaissance et d'un amour profond de la Chine.

Cette image du poète, comme « le meilleur de la sinophilie française », constitue le statut actuel de Segalen en Chine et en France, de sorte qu'il devient, depuis une vingtaine d'années, une pierre angulaire dans la construction d'un nouveau rapport diplomatique qui se veut une relation d'amitié (Yunfei 59). Cette relation s'est concrétisée en 2012, par l'exposition « Victor Segalen, *Stèles* 1912-2012 »¹⁶ qui figurait des œuvres par l'artiste franco-chinoise, Li Chevalier qui s'est approprié la collection de poésie de Segalen pour créer son œuvre, laquelle

¹⁵ Cité dans Ryckmans, Pierre. *Le Studio de l'inutilité*. Paris : Flammarion 2012 (136).

¹⁶ « Victor Segalen, *Stèles* 1912-2012 » a été réalisée par l'Institut français de Chine en partenariat avec la Bibliothèque nationale de Chine et l'Académie centrale des Beaux-Arts de Pékin, et sous le patronage de l'Ambassade de France en Chine, avec le concours de la Bibliothèque nationale de France et de la Fondation Victor Segalen.

a été exposée dans plusieurs endroits en Chine et en France lors de l'année 2013. Chevalier s'appuie sur le statut de Segalen, tout en affirmant son importance pour la génération actuelle. Segalen devient un symbole mutuellement reconnu de l'amitié franco-chinoise.

Cependant, Leys remet en question l'authenticité prétendue de cette initiative politique en nous rappelant que Segalen regardait la Chine républicaine avec mépris et que ses connaissances de la langue et de la culture chinoise n'étaient guère aussi profondes que l'on aimerait prétendre. Cela faisant, Leys pose un défi à l'image établie du poète comme voyageur et visionnaire et expert de la culture chinoise. Dans « Connaître et méconnaître la Chine » Leys écrit :

« Segalen, mélomane, demeura sourd à la musique chinoise ; poète, il ignora la poésie chinoise ; esthète, il ne regarda pas la peinture chinoise ; vivant en Chine à un tournant particulièrement dramatique de son histoire, il ne comprit rien aux événements qui se déroulaient sous ses yeux. Il quitta sans regret une Chine qui, pensait-il, n'avait plus rien à lui enseigner mais, en fait, il n'y était même pas entré ».

Plus récemment, dans *Le Studio de l'inutilité*, Leys remet en cause la nature de l'expérience sur le terrain du poète, proposant que les voyages entrepris par Segalen en compagnie d'Augusto Gilbert de Voisins et Jean Lartigue, n'étaient que « l'équivalent des 'safaris' modernes pour des milliardaires, qui mènent des touristes de luxe à travers des sites splendides, guère accessibles au commun des voyageurs étrangers » (Leys 131). Il précise, aussi, que les connaissances de la langue chinoise chez Segalen sont employées surtout dans le déchiffrement de listes de monuments et de cartes locales et aussi dans la lecture d'inscriptions lapidaires sur les monuments « découverts » selon les renseignements puisés dans ses recherches. Quant à la langue parlée, dans sa rencontre avec le peuple chinois, il nous rappelle que « Segalen se limita aux communications rudimentaires » et propose que ces relations avec ses « propres serviteurs », « ne pouvaient que vérifier les clichés dont usent les coloniaux à l'égard de tous les 'indigènes', sous toutes les latitudes » lesquels sont « congénitalement menteurs, voleurs, fourbes et couards » (133). Leys expose ainsi les idées reçues dans la critique comme un fantasme dans ses dimensions les plus importantes : ses aventures se révèlent circuits touristiques, ses connaissances linguistiques se limitent à la lecture de la langue classique, de sorte que sa rencontre avec le peuple chinois excluait des dialogues avec des lettrés et le peuple commun. En somme, Segalen rejeta la Chine moderne et sa rencontre avec la culture chinoise échoua.

La cause de cet échec, selon Leys, se trouve dans l'attitude que Segalen adopta devant l'altérité que la Chine manifestait :

« En partant de la conviction que la Chine était impénétrable et qu'il était souhaitable qu'elle le demeurât, [Segalen] se condamnait d'avance à une triste impasse ». (130)

Pour souligner sa déception devant la manière dont Segalen avait abordé la Chine, Leys offre deux figures alternatives comme modèles. Pour le voyage, il propose George Morrison (1862-1920), un journaliste australien qui, en 1895, traversa l'intérieur de la Chine à pied déguisé en chinois, avant de devenir correspondant pour le *Times* de Londres pendant les vingt années suivantes. Pour la sinologie, il souligne l'importance du scientifique et sinologue britannique Joseph Needham.

Le choix de ces deux aspects – l'un journaliste et l'autre sinologue – affirme le parti pris de Leys pour la Connaissance. Cette position scientifique s'érige à l'encontre de la prise de position esthétique qui met en avant la vision poétique de la Chine. Une vision conçue, de surcroît, comme une riposte au journalisme, aux récits d'aventure et à la sinologie positiviste qui proliféraient au début du XX^e siècle.

Selon Leys, au lieu de la figure du poète, ce sont celles de l'écrivain-voyageur et du sinologue qui devraient être élues comme modèles d'une « rencontre avec la Chine ». À cet égard, Leys remet en cause la figure du poète ou l'exote et, par-là, nous emmène au cœur de la problématique de ce chapitre.

Dans une lettre à Debussy (6 janvier 1911) écrite à Tientsin, Segalen note :

« Au fond, ce n'est ni l'Europe ni la Chine que je suis venu chercher ici, mais une vision de la Chine. Celle-là, je la tiens et j'y mords à pleines dents » (C I 1148).

Segalen, en tant que poète, refuse de faire une représentation du pays et de son peuple pour un grand public occidental. Il préférerait, en raison de son exotisme, créer une vision de la Chine qui tient à distance la représentation par son emploi de la parodie et par la création d'une allégorie de l'Empire du Moi.

Or, sa vision appartient à une œuvre complexe qui se compose d'un discours de l'altérité, d'une poétique de l'absence, des témoins de première main, des articles scientifiques et des rapports archéologiques. Cette complexité se caractérise par des textes qui parodient des genres du discours occidental sur l'Extrême-Orient d'une part, et qui s'approprient des formes puisées dans la culture antique chinoise de l'autre. À travers la création de sa vision, Segalen explore des moyens d'échapper à l'exotisme et au journalisme, détournant des images et des regards convenus du « roman chinois » et du « livre sur la Chine », tout en empruntant des formes de la sinologie pour faire sa poétique.

Pour cette raison, ses textes du « cycle chinois » ne prétendent guère à constituer une image fidèle d'un pays réel, mais dans un élan qui libère le poète de la *mimésis*, s'approprient de façon lucide des formes et des images des discours occidentaux sur l'Extrême-Orient. Dans

cette perspective, Segalen tient à distance la Chine et le peuple chinois, afin de mettre à leur place une œuvre nominale « chinoise » qui se tisse à travers des détails du langage et de la culture ancienne. Segalen s'est appuyé sur des éléments de la culture chinoise que les Chinois, au même moment, abandonnaient. Comme le remarque Qin Haiying, dans la recherche d'une culture autre, le mouvement du Quatre-Mai retrouve le chemin vers une nouvelle identité, dans une quête qui fait écho à celle menée par Segalen :

« Alors que le rejet par les lettrés chinois de la langue classique au profit d'une nouvelle langue écrite conforme au parlé a été le point de départ d'une véritable révolution de langage, d'une vraie modernité poétique, chez Segalen, la mise en valeur de la langue chinoise classique n'apparaît pas moins comme un geste révolutionnaire qui va dans l'autre sens de la poésie moderne occidentale. Tout se passe comme si on avait toujours besoin d'un Autre pour accéder à sa propre modernité » (Qin 19).

Ce geste d'appropriation de la part de Segalen sépare l'œuvre du poète du regard habituel du discours occidental sur l'Extrême-Orient, tout en rendant une sorte de familiarité avec ce discours indispensable pour la compréhension de ses textes. L'exploitation lucide et souvent ironique des figures de ce discours, ainsi que la manipulation de sa position à son intérieur, transforment Segalen en précurseur à la théorie littéraire postcoloniale d'une part, et en précurseur de la discipline nouvelle de la sinographie d'autre part. Dans la recherche de sa modernité, Segalen propose sa vision de la Chine qui se greffe avec précision sur le discours occidental sur l'Extrême-Orient dont il faisait partie.

Et pourtant, le fait que Segalen partagea les mêmes préjugés vis-à-vis des Chinois que ses contemporains, et que son approche ne remet pas en question le sens des tropes dans le discours occidental, ajoutent un timbre à sa gloire. Sa politique conservatrice et son mépris de la Chine républicaine minent les tentatives d'élever Segalen au rang du symbole de l'amitié franco-chinoise.

Leys présente sa critique de Segalen dans *Le Bonheur des petits poissons*. Ce titre relève de l'anecdote célèbre qui raconte le dialogue entre le poète taoïste Zhuang Zi et son ami, Hui Zi :

« Zhuang Zi et le logicien Hui Zi se promenaient sur le pont de la rivière Hao. Zhuang Zi observa : – Voyez les petits poissons qui frétilent, agiles et libres ; comme ils sont heureux ! Hui Zi objecta : – Vous n'êtes pas un poisson ; d'où tenez-vous que les poissons sont heureux ? – Vous n'êtes pas moi, comment pouvez-vous savoir ce que je sais du bonheur des poissons ? – Je vous accorde que je ne suis pas vous et, dès lors, ne puis savoir ce que vous savez. Mais comme vous n'êtes pas un poisson, vous ne pouvez savoir si les poissons sont heureux. – Reprenons les choses par le commencement, rétorqua

Zhuang Zi, quand vous m'avez demandé 'd'où tenez-vous que les poissons sont heureux', la forme même de votre question impliquait que vous saviez que je le sais. Mais maintenant, si vous voulez savoir d'où je le sais... Eh bien, je le sais du haut du pont ».

Laissant de côté la question de la logique que Zhuangzi emploie dans cet échange, nous exposons ce dialogue parce qu'il montre le jeu d'esprit continu sur lequel la relation entre le poète et le logicien se fonde, et il introduit l'idée que c'est la subjectivité d'autrui qui représente une source de l'altérité pour chacun. Ce dialogue nous présente donc l'image d'une amitié en Chine qui se base sur des jeux d'esprit, tout en soulignant l'idée que Segalen prit pour la sienne, que la vraie source de l'altérité est l'Autre. Notre analyse dans ce chapitre montrera que la Chine de Segalen se compose des relations amicales de ce genre et que le poète séjourna à l'intérieur de ce réseau de connaissances, lequel fut, en réalité, composé des relations entre amis.

Ce chapitre commence donc par une analyse qui placera la Chine de Segalen sous le signe de l'amitié. Nous démontrerons que Segalen parcourut un réseau de connaissances européennes en Chine, lequel constitue un « monde » qui se distingue du vase clos d'une vie d'un Européen expatrié vivant à Hong Kong, à Shanghai ou à Pékin. Réunissant les voyages et les séjours de Segalen, ce réseau s'étend jusqu'en Bretagne, « la Chine de l'Occident » et joue un rôle dans la vie de Segalen avant qu'il ne se transforme en sinologie.

Nous traitons ce « monde » du poète parce qu'il s'organise selon des rapports amicaux dont certains constituent des relations idéales de l'amitié et de l'amour. Dans la deuxième partie, notre analyse a, pour objectif, de montrer que l'idéal du poète chez Segalen coïncide avec son idéal de « l'Ami », et que, même si Segalen se complaît en mettant en scène l'exotisme comme figure solitaire et autonome, son idéal est, en vérité, une figure sociable qui jouit des relations amicales. À cet égard, le réseau de connaissances de Segalen se révèle peuplé de poètes et d'amis qui étaient capables d'écouter et d'entendre, de voir la vision de l'autre, et de faire voir la sienne.

Dans la troisième partie, nous situons cette nouvelle notion de la Chine en relation à d'autres façons d'apercevoir la Chine. En prenant comme point de départ des divisions géographiques introduites par le sinologue Vadim Essileeff, nous allons situer la vision de la Chine du poète à l'intérieur d'un discours occidental sur l'Extrême-Orient, dans ses rapports à l'orientalisme, à l'exotisme et à la sinographie. Cette analyse exposera la position esthétique adoptée et l'ambivalence qui en résulta dans la critique.

Dans la quatrième partie, nous examinerons deux courants majeurs dans la critique afin de montrer que Segalen considérait la Chine comme une source de l'altérité et comme une ressource pour son œuvre poétique. Nous montrerons que ces courants nous renvoient à une question fondamentale concernant la prise de position esthétique de Segalen, ce qui nous force

de concilier ses valeurs élitiste et conservatrice avec son parti pris de poète. Or, la Chine était le site de son épanouissement personnel qu'il vécut au sein d'un réseau amical, ce qui nous permet de placer sa relation avec la Chine sous le signe de l'amitié, mais elle nous pose le problème de la figure de l'exote dont le regard lucide et indépendant suscite une vision de la Chine qui s'enracine dans une relation ambivalente à la Chine et à l'autrui.

La Chine sous le signe de l'amitié

Un réseau de connaissances

Si, dans sa biographie du poète, Bouillier souligne la valeur symbolique de la découverte par Segalen des outils d'un lettré chinois lors de sa visite dans le quartier chinois de San Francisco en 1902 (73), dans sa communication « Le Détour de la Chine » – en réponse à la question de ce qui motive Segalen de séjourner en l'Extrême-Orient – Bouillier commence par le fait que Segalen fut Breton, c'est-à-dire, qu'il est né en « Chine de l'Occident » (95). Le biographe suggère que la Bretagne était un milieu où circulaient habituellement des objets et des histoires de l'Extrême-Orient apportées par des officiers de la Marine et par d'autres voyageurs et qu'elle a dû jouer un rôle dans sa décision de partir en Chine.

Manceron reprend ce thème dans sa biographie sur le poète, précisant quelles étaient les figures qui auraient pu influencer le choix de Segalen de partir vivre en Extrême-Orient. Son chapitre, « La suggestion de la Chine », place le premier voyage en Chine de Segalen sous le signe de l'amitié, car, symboliquement et sur le plan financier, son séjour en Chine a été encouragé et appuyé par ses amis.

Manceron souligne, surtout, l'influence d'autres écrivains et d'officiers de la Marine qui l'avaient devancé dans une telle aventure. Il affirme, ainsi, l'influence centrale de Charles Bargone (Claude Farrère) pour l'Indochine et le médecin Louis Laurent pour la Chine. Il décrit aussi l'importance de Pierre Richard, un autre médecin qui passa deux années en Extrême-Orient pendant que Segalen vivait en Polynésie. Enfin, le biographe signale l'influence de son propre grand-père, Henry Manceron qui, ayant retrouvé Segalen à Brest en février 1908, l'informa sur ses nombreux voyages en Extrême-Orient, dont le plus notable fut sa participation à l'occupation de la cité interdite à Pékin lors des événements des Boxers pendant l'été 1900 (Manceron 257-261).

Manceron signale l'existence d'un véritable réseau de connaissances qui s'étendait de la Bretagne jusqu'à l'Extrême-Orient (le Japon, la Chine, l'Indochine). Ce réseau d'Européens qui voyagèrent et séjournèrent se compose d'officiers de la Marine, de médecins, de missionnaires, ainsi que de diplomates et de leurs épouses. Parfois, des anciens officiers de la Marine réussirent à quitter la Marine pour créer des entreprises en Asie. Toutes ces figures

forment le réseau social à travers lequel Segalen allait vivre sa « rencontre de la Chine ». Dans cette perspective, Manceron signale le fait qu'avant sa formation en langue chinoise et en archéologie à Paris, de mai 1908 en avril 1909, Segalen avait nourri son imaginaire par son environnement sous l'influence de l'Extrême-Orient, par ses lectures du Tao-te-King, et par son contact avec des membres de ce réseau de connaissances qui lui fournirent des histoires de première main. L'image de l'Extrême-Orient, chez Segalen, se concrétisait ainsi dans son imaginaire et lui inspira l'idée de se faire affecter en Chine.

Après avoir fêté la naissance de son fils Yvon, en avril 1906, Segalen publia *Les Immémoriaux*. L'accueil du roman fut décevant et il a échoué en le proposant pour le prix Goncourt. En dépit de son insuccès, l'année suivante le poète publia « Dans un monde sonore » dans le *Mercure* musicale, un récit qui lui permit d'entamer sa collaboration avec Debussy sur *Orphée*. En novembre 1908, en guise de suivre un cours médical sur « diverses maladies mentales » à l'asile Sainte-Anne à Paris – mais avec l'intention explicite de préparer l'examen afin de devenir élève interprète en Chine – Segalen déménagea, laissant sa famille à Brest (C I 783). Comme prévu, il commença une formation en langue chinoise à l'École des langues orientales, sous Arnold Vissière, suivant en même temps des cours au Collège de France donné par Édouard Chavannes, le maître de l'archéologie française moderne.

Cette double formation orientait Segalen vers une connaissance de la langue chinoise classique et à la pratique, alors récente, des fouilles en archéologie. Segalen voyait dans sa formation l'occasion d'échapper à Brest et à Paris, c'est-à-dire à la vie bourgeoise en métropole, y compris à ses cercles littéraires. Dans une lettre à Jules de Gaultier (20 mai 1909), il déclare ses intentions :

« Je me suis donc mis à l'étude du chinois. Tout compte fait, j'attends beaucoup de cette étude, en apparence ingrate ; car elle me sauve d'un danger : en France, et mes projets actuels, menés à bout, quoi faire ensuite, sinon « de la littérature » ! J'ai peur de la recherche du « sujet ». Alors que jusqu'ici c'est toujours le sujet qui s'est imposé et m'a tenaillé jusqu'à son avènement, ou son enkystement provisoire. En Chine, aux prises avec la plus antipodique des matières, j'attends beaucoup de cet exotisme exaspéré » (C I 774).

Ses nouvelles connaissances érudites de la langue chinoises et de l'archéologie se construisaient par un discours populaire sur l'Extrême-Orient. Segalen pensait à renouveler ce regard convenu. Lors de ses études, il reprit ses notes pour *Essai sur l'Exotisme* et travailla, à côté, sur un nouveau projet *Le Maître-du-Jouir*. La Chine fera partie de son exotisme, et tout comme il l'avait fait en Polynésie, il imaginait réinventer l'exotisme par le renversement de la

perspective habituelle, cette fois du « roman chinois », un sous-genre du roman exotique. Dans ses notes (9 juin 1908) Segalen se demande :

« Pourquoi ne pas le faire, plus tard pour ce que je verrai : un temple, une foule chinoise, un fumeur d’opium, un cérémonial d’ancêtre, une grande ville aux millions d’habitants... pour tous ce serait, par ailleurs, d’un exotisme usé, mais qui, de ce fait, prendrait une face absolument nouvelle » (V. Segalen 746).

Dans une lettre à Max Prat (23 décembre 1908), Segalen remarque à propos de ses études et ses autres projets :

« Car la Chine, pour absorbante qu’elle soit, ne me spécialisera pas, je l’espère. Ou même alors, et surtout, l’Océanie me donnera-t-elle toujours le fort plaisir immédiat et palpable qui rafraîchit la desséchante intellectualité » (OC I 807).

À Paris, Segalen ne lâchait pas ses anciens projets sur l’Océanie mais, reprenant ses notes pour son *Essai sur l’Exotisme*, il entama son nouveau projet, *Le Maître-du-Jour*. Nous voyons, ainsi, que le poète considérait la Chine comme une ressource d’images supplémentaires pour son exotisme à venir, et qu’elles avaient, selon lui, besoin d’être renouvelées. Ses études en langue chinoise faisaient donc partie de sa réflexion sur l’exotisme qui, pendant la période avant son départ pour la Chine, s’est orientée vers la « sensation du Divers » et sa conception de l’exote qui a été fixée aussi. Ce fut pendant cette période charnière à Paris, que Segalen envisageait son exotisme pour la première fois comme « une esthétique du Divers ». Dans une lettre à Max Prat (23 décembre 1908), il décrit son ami, Louis Laloy, cofondateur du *Mercure musicale*, polyglotte, écrivain et sinologue selon des termes de cette nouvelle conception de l’exotisme :

« Un ricochet heureux de l’amitié Debussy, c’est l’amitié Laloy (du *Mercure musicale*). Laloy est avec toi, la sensibilité la plus harmonique à la mienne que j’aie pu (sans changer de sexe). Nos conversations ne peuvent être discussions, mais l’énoncé alternant de similitude. J’aimerais infiniment vous réunir. Il se trouve que nous avons de commun à peu près tout, y compris le chinois, la myopie (qu’il exagère), le respect de l’opium, d’autres chose encore. Et ceci surtout je le mets au rang des « Exotes », dirais-je, d’un mot que je voudrais imposer dans mon Essai rêvé et déjà défini. Exote, celui-là, voyageur-né, dans les mondes aux diversités merveilleuses, sent toute la saveur du Divers » (C I 806).

Segalen était ravi de se trouver en compagnie des figures qu'il estimait nobles et érudites, des hommes sensibles à la sensation du Divers. Segalen souligne l'importance de ces relations amicales qu'il ressent comme des rapports harmoniques.

Segalen fit la connaissance de Laloy à travers son amitié avec Debussy. Grâce à son amitié avec l'officier de la Marine Charles Bargone qui publia sous le pseudonyme Claude Farrère, *Les Civilisés* (1906) un roman qui exposait la décadence parmi les Européens vivant à Saïgon (aujourd'hui, Hô-Chi-Minh-Ville), Segalen fit la connaissance d'Augusto Gilbert de Voisins, un écrivain et voyageur qui disposait d'une fortune qu'il avait héritée. Dans une lettre à Max Prat (10 décembre 1908), Segalen remarque à propos de Bargone :

« Il possède, en son ami Gilbert de Voisins – qui devient lentement le mien – un être noble, dont certaines proses t'enthousiasmeraient, et chez qui je passe des nuits délicates, à dire, à entendre, ou à composer des mots assemblés et rythmés selon l'heur et le caprice. Bargone « fume », et l'Odeur sert de soutien aux pensées les plus évaporées. Je ne sais ce qu'il adviendra de cette liaison. Je te la dis, pour qu'elle devienne plus tard, tienne, ainsi que tout ce que j'aime » (C I 804-805).

Cette lettre nous permet d'imaginer le mode de vie de Segalen qui fréquente ses amis et avec qui il tisse des relations intimes à travers des vers échangés et des bribes de collaborations poétiques. Dans l'ambiance de ce libre-échange d'idées et des poésies, Segalen jouissait du genre d'amitié qu'il avait découverte pendant sa vie bordelaise et à Toulon. Dans cette lettre, Segalen note son désir de partager cette amitié avec Prat. Nous voyons donc que Segalen cherchait à s'entourer d'un cercle d'amis grandissant, mais qui se fondait sur des relations particulières et intimes où le sens esthétique des amis joue un rôle capital. En somme, Segalen cherchait des relations avec d'autres poètes et écrivains, voyageurs et artistes. L'exote cherchait à construire un cercle composé d'autres exotes.

Grâce à la générosité de Voisins, Segalen allait être capable de faire un premier voyage à l'intérieur de la Chine, de juin 1909 à mars 1910, qu'il réalisa en compagnie de Voisins. Leur voyage se fondait sur des besoins mutuels, Segalen allait solliciter ses connaissances en langue chinoise, alors que Voisins allait financer leur itinéraire.

Comme prévu, Segalen a été reçu à l'examen nécessaire pour être affecté en Chine en tant qu'élève interprète. Il quitta la France le 25 avril et passa par Ceylan, Hong Kong et Shanghai avant de se rendre à Pékin le 12 juin. Voisins, de son côté, prit le Transsibérien, et retrouva Segalen le 5 juillet 1909.

Lors de son voyage en passant par Aden, Segalen reprend sa réflexion sur Rimbaud, puis le bateau fait une escale à Ceylan où Segalen se retrouve sur les traces de Claudel et la prose de *Connaissance de l'Est*. Tout comme il l'avait fait lors de son retour d'Océanie, Segalen

aborde des endroits doublement, par le réel et par leur description poétique dans l'imaginaire occidental. Dans une lettre à Yvonne (29 avril 1909) il remarque :

« Il est évident que Claudel pèse actuellement beaucoup sur moi. Je ne m'en effraie pas. Il me faut des sortes de tremplins dont je m'évade ensuite : tel Maeterlinck et Orphée. J'ai esquissé, hier, devant la Crète, ma première *Prose Exotique* » (C I 840).

À cet égard, Segalen traite Claudel d'un stimulant pour la création de son œuvre propre, admirant le grand poète de son temps dont le statut allait l'obliger de lui rendre visite dès qu'il arrivera à Tien-Tsin, une ville liée par chemin de fer en proximité (trois heures) de Pékin où Claudel occupa un poste diplomatique au consulat.

De cette première rencontre, Segalen retient dans sa correspondance le fait qu'ils ont parlé longuement à propos « du milieu littéraire parisien » et de Rimbaud, et qu'ils avaient épuisé, d'une certaine manière ce lieu commun. Segalen découvrit aussi que Claudel dont la prose semble avoir subi l'influence de la langue chinoise, ignorait toute connaissance de la langue. Nous soulignons ce détail parce qu'il aurait dû contribuer à la méfiance de la part de Segalen, de tout renseignement entendu en métropole à propos de la Chine. Or, peu après son arrivée en Chine, Segalen s'est rendu compte que les renseignements qu'il avait sur ce pays, de même que des informations fournies sur le terrain étaient peu fiables et avaient toujours besoin d'être vérifiées. Dans une lettre à Yvonne (30 juin 1909), il lui donne le conseil suivant :

Une fois de plus, prendre pour maxime de ne rien accepter sur la Chine que l'on n'ait vérifié soi-même. Si on ne le peut faire, eh bien, ni croire, ni ne pas croire, et se réserver une attitude mixte » (C I 907).

À cet égard, il importe de constater que, bien qu'une source de mystère et de l'altérité dans l'imaginaire occidental, sur le terrain, la Chine constituait un lieu réel dont les informations peu fiables et souvent lacunaires, ne formaient pas une source de l'altérité, mais un problème pratique à résoudre. Dans son œuvre poétique et dans ses textes romanesques, Segalen allait employer le trope de la Chine comme un pays mystérieux, mais dans ses textes archéologiques, il allait écrire des textes scientifiques qui rendent explicites des connaissances établies et celui qui reste inconnaissable ou à vérifier.

Ce genre de précision – par rapport aux textes du cycle chinois – fait écho aux distinctions que Segalen cherchait à faire par rapport à son œuvre et ses relations amicales. Dans une lettre à Yvonne (16 juin 1909), Segalen décrit ses connaissances, les O'Neill, qu'il retrouva pendant deux jours à Tien-Tsin :

« O'Neill n'a pas bougé d'un cran : déhanché, sans façons, très bon camarade. Sa femme : petite, pas jolie mais pas laide, fort intelligente. Son installation trop étroite, pas d'esthétisme. Ses convives foisonnent au hasard des invitations impromptues : Bourboulon, doux et aimable, le commandant de Fougère, maritime brestois ou lorientais, terne, et Bérat, le très curieux Bérat, face rasée, de beaux yeux, queue à la chinoise arrangée à la Louis XV, extrêmement sympathique à première vue » (C I 888).

Cette brève description nous permet d'entrevoir le regard critique que Segalen portait sur l'autrui, de même que celui qu'il portait sur des personnes qu'il rencontra en Chine. Le réseau de connaissances lié à la Marine et entrelacé par des rapports à la fois à un monde littéraire, et à celui des affaires. Les O'Neill (Jean et Andrée) sont des figures importantes dans la vie de Segalen et ils sont amis. Mais leur désaccord sur la question de l'art saute aux yeux, et Segalen souligne l'écart qui existe entre O'Neill, l'ex-officier de la Marine devenu homme d'affaires en Chine, et le médecin devenu poète en stage d'élève interprète à Pékin. Lors d'un dîner chez les O'Neill, Segalen raconte dans la même lettre à Yvonne comment il avait déclaré qu'il connaissait Claudel. O'Neill, qui le connaissait aussi, était « vif sur ses jugements » à propos du diplomate. Segalen raconte comment il avait « pris froid » avant de déclarer qu'il « ignorait le consul et l'homme d'affaires, en Claudel » et qu'il « admirait profondément l'artiste ». Selon Segalen, « O'Neill a prétendu ne rien comprendre » (888). À Segalen de raconter la suite :

« Je me suis refusé à rien lui expliquer, n'étant pas apôtre, et n'ayant nul besoin de faire partager mes compréhensions. Ça a fait mouche, un moment, pendant lequel j'ai mesuré le bon marché éternel que je ferai toujours du côté affaires, quand par hasard, par malheur ou par bonheur, le côté esthétique se trouvera en balance » (C I 889).

L'anecdote racontée par Segalen nous montre que le poète se situait dans ses relations avec les autres comme un poète qui savait apprécier les qualités poétiques chez les autres, ce qui implique aussi, qu'il méprisait parfois les qualités des hommes d'affaires. Cette distinction, en dépit de sa propre tentative de lancer une affaire avec le sérum Quinton, marque l'attitude hautaine et esthétique de Segalen. Dans sa correspondance, nous entendons avec clarté sa voix critique qui évaluait ses contemporains littéraires et les diverses personnes qu'il rencontrait lors de son séjour. À cet égard, ce récit est important à titre d'exemple parce qu'il montre que le poète croit entrevoir la personnalité des autres et qu'il pense pouvoir les juger de façon très pratique. En même temps, cette façon d'évaluer les gens n'excluait pas la possibilité d'apprécier l'artiste chez quelqu'un, même s'il était diplomate. Dans cette perspective, nous voyons que le monde en Chine, que Segalen habite, était peuplé de gens dont le poète appréciait la complexité, tout en les jugeant selon ses critères esthétiques. Il cherchait des

exotes et des poètes, tout en évitant des fonctionnaires et des gens trop liés à la vie aux Légations. Gardant des relations amicales avec les O'Neill, par exemple, Segalen montre qu'il jouissait d'une vie riche et variée sur le plan social en Chine, mais qui n'était pas à l'abri des relations gênantes avec des gens qui ne partageaient pas ses valeurs esthétiques.

Cette analyse serait banale si l'objet de ce chapitre n'était pas de placer la Chine sous le signe de l'amitié. Cet objectif porte directement sur le type de gens avec qui Segalen passait son temps, et son attitude vis-à-vis eux.

Une figure de l'exote : Augusto Gilbert de Voisins

Dans sa correspondance, Segalen parle de la qualité de ses relations amicales, ainsi que la qualité de ses amis. Ces jugements nous permettent de souligner sa préférence pour des exotes, de même que le fait que Segalen n'insiste pas sur une vision commune du monde qu'il partage avec ses amis. Segalen remarque la diversité parmi les goûts littéraires de ses amis, de même que dans la qualité de leurs visions poétiques. Dans une lettre à Jules de Gaultier (23 septembre 1909), Segalen remarque, à propos de son compagnon de voyage, par exemple :

« L'isolement serait extrême – et je le crois, insupportable – si je n'avais, en mon ami Gilbert de Voisins, le plus rare et le plus cher des compagnons » (C I 1005).

En Voisins, Segalen trouve un compagnon de voyage qu'il estimait parfait. Il note, à plusieurs reprises, son contentement avec son ami, décrivant leur relation en termes de l'entente sur un fond d'une discordance dans leurs goûts, ce qui leur permet de jouir de leur diversité.

« Ce côte à côte perpétuel, plus précis, plus obligé, plus cerné que n'importe quelle coexistence antérieure, aurait pu avoir des ombres, et je n'y ai trouvé qu'affection profonde et entrain plein de constante gaieté. Ceci tient à une entente parfaite, et aussi à une autre part de discordance non moins profonde. L'entente de fait sur toute la littérature, hormis le classicisme, qui m'épouvante ; et le discord sur toute la musique. Puis la réconciliation s'opère sur le terrain catholique, et de cette façon : mon ami a été protestant assez nominal jusqu'à l'âge de quinze ans, et de lui-même il s'est tourné vers la forme Romaine. Ceci l'a, tout d'abord, sauvé à jamais du danger rationaliste. Ensuite, il s'est créé par là un bovarysme tout à fait adapté à sa condition de parfait gentilhomme et d'excellent Français » (C I 1005).

Après l'arrivée de Voisins et avant le grand départ à la Chine occidentale, Segalen écrit à Yvonne (7 juillet 1909) :

« Hier a été fort doux. La matinée s'est passée à causer. Je ne sais jusqu'à quel point 'l'histoire' que m'a froidement racontée Augusto est exacte, mais elle est délicieusement imaginée, et fort bien dite pour me faire accepter tout ce voyage : ayant questionnée son gérant sur l'état de sa fortune pour cette année, et ayant exprimé le désir de réduire sa maison de Paris, Augusto se serait vu répondre que les trente mille francs que nous avons ici en banque à Pékin, et qui sont la mise de fonds du voyage, n'entament pas ses rentes habituelles, et ne sont qu'un gain sur des opérations de banque ; et que, dans deux ou trois ans, il pourra consacrer ce superflu à acheter un terrain de chasse en Camargue... » (C I 911).

Segalen raconte leur dialogue, soulignant la « merveilleuse délicatesse » de son ami, et sa façon d'emprunter le « ton bourru d'un conseiller de famille » lorsqu'il lui donne des conseils à propos de ses dépenses pendant le voyage. Segalen se contente du fait que la discussion qui aurait pu être délicate autrement avait été « fort bien mise en scène » par Voisins. Or, Segalen apprécie la qualité de leur dialogue, la noblesse et le tact de son ami, et puis il prend plaisir à raconter à son tour (dans sa lettre à sa femme) l'affleurement de leur amitié qui se fonde sur cette capacité de communiquer avec délicatesse. Segalen poursuit :

« Ceci, et bien, bien d'autres choses, me convainquirent de ce qui me paraissait probable, qu'Augusto est une des rares personnes desquelles je *saurais* consentir à accepter un service et qui saurait me le rendre – parce qu'il en a l'*habitude*, auprès de ses *plus hauts amis* et qu'il le fait méthodiquement, sans folies, mais sans restrictions » (C I 912).

Bien entendu, ce qui joue dans cette relation est la question de moyens et, plus précisément, que le voyage n'aurait pas été possible sans le financement de Voisins, mais ce que Segalen appréciait, et ce que nous soulignons, est l'éloquence et la noblesse de Voisins. Comme Segalen le remarque dans une lettre à Yvonne (21 juillet) au début de leur voyage :

« Nous causons beaucoup littérature, Augusto et moi. Nous alternons la lecture de nos notes. Il s'est confirmé ce que nous avons tous trois prévu, que nous ne marchons jamais sous les mêmes avenues verbales, et que nous pouvons beaucoup nous compléter sans nous gêner et sans nous nuire » (C I 927).

Ce détail est important parce que Segalen souhaitait vivre dans un milieu social où les gens sont éloquents, nobles, et d'une érudition accomplie. Il se veut être entouré par de poètes, des écrivains et des voyageurs. De surcroît, comme nous le verrons dans un instant, dans notre analyse de *René Leys*, les personnages qu'ils mettent en scène dans son roman, appartiennent à

ce monde où des poètes se trouvent périodiquement à l'abri d'un monde extérieur qui est dominé par des hommes d'affaires et des événements politiques.

Ce que Segalen apprécie chez ses amis et surtout chez Voisins est leur regard d'esthète, c'est-à-dire, leur capacité de voir. Avant de quitter Pékin, Segalen et Voisins entreprirent un peu de tourisme. Ils se promenèrent à cheval et regardèrent ensemble le Temple de la Terre, le Temple du Ciel, le mur de la Cité interdite. Segalen écrit à Yvonne (9 juillet 1909) :

« Il aurait pu se faire qu'Augusto fut irrémisiblement réfractaire à l'art chinois. Il n'en est rien. Sans emballement précipité, il sait voir ce qui demande à être vu sous un jour extrême-oriental. Il sait voir et admirer » (C I 914).

Cette capacité de « voir » appartient au regard d'esthète que Segalen associe à l'exote. Or, pendant de sa formation à Paris, Segalen reprit ses notes pour son *Essai sur l'Exotisme* dans l'anticipation de son séjour futur. Il y précise sa conception de l'exote et s'affirme dans sa capacité de sentir le divers et de voir. Après quelques mois de voyage, à Hankou (22 janvier 1910), Segalen écrit dans ses notes sa prise de position esthétique, y compris ce qu'il attend de sa rencontre avec la Chine. Elle mérite d'être citée intégralement :

« LE LIVRE SUR LA CHINE »

« De quelle tarentule sont-ils donc piqués ! « L'âme chinoise » ! « La Chine en main » ; « Toute la Chine en trois cents pages » ... Reportons ces titres en Europe, à la France, et savourons leur ridicule précis ! Esprit de Reclus et traité d'instituteurs ! Puis, cette obstination, après avoir (non pas sans profit ni finesse toujours) regardé le Chinois, cet entêtement à vouloir fixer à jamais, et ce qu'il est, et ce qu'il n'est pas ! Stupidité audacieuse et boiteuse ! Définir, cataloguer, limiter, classer ! Tout d'abord, toute affirmation chinoise (ou autre, n'est-ce pas) appelle sa négation même... Et dans quel but ? Que ce jeu m'indiffère ! Ceux qui l'ont joué furent des gens qui croyaient avoir tout dit en prononçant leurs arrêts comiques. Je crois n'être pas de ceux-là.

Mais non ! Il s'agit de faire voir. Il s'agit, non point de dire ce que je pense des Chinois – (je n'en pense à vrai dire rien du tout) – mais ce que j'imagine d'eux-mêmes ; et non point sous le simili falot d'un livre « documentaire » mais sous la forme vive et réelle, au-delà de toute réalité, de l'œuvre d'art » (OC I 941-942).

Segalen précise la nature de sa vision de la Chine, la situant à l'encontre de celle des journalistes, écrivains-voyageurs, et sinologues. Il définit sa tâche, en tant que poète comme celle de faire voir à son lecteur sa vision de la Chine. Le vrai poète est donc celui qui d'abord,

sait voir le pays, et puis se montre capable de faire *voir* aux autres sa vision. Comme nous avons vu dans le troisième chapitre, la figure du poète est clairvoyante de sorte qu'à travers ses paroles, il sait créer une vision qui sera accessible aux autres.

Dans son roman *René Leys*, le protagoniste remarque l'ironie du fait que parmi ceux qui avaient réussi à obtenir des audiences au Palais – pénétrant ainsi les murs de la Cité interdite – la plupart n'en ont rien vu parce qu'il leur manquait la capacité de voir avec un regard d'esthète :

« Mon grand regret reste d'être arrivé trop tard en Chine. Je côtoie tous les jours des gens qui, le temps d'une audience, sont entrés là, et ont pu l'apercevoir. Je doute, d'ailleurs, qu'ils aient su bien *voir* » (OC II 468).

Segalen réserve ce pouvoir de voir et faire voir aux poètes et aux exotes, ceux-là qui savent voir, comme Rimbaud et Claudel ou Laloy et Voisins. Pour le poète, c'est une donne naturelle, une qualité des voyageurs-nés. Or, l'insistance chez Segalen, sur la vision du poète, dévoile le site commun où les poètes et les écrivains qu'il admire rencontrent et se confondent avec ses amis – qui sont le plus souvent des poètes aussi.

Le premier voyage en Chine (1909-1910)

Lettres de Chine

Entre juillet 1909 et avril 1910, avant de commencer son stage d'élève d'interprète à Pékin, Segalen réalisa son voyage à l'intérieur de la Chine avec Voisins. Ils quittèrent Pékin le 9 août, et leurs étapes sont marquées par des nuits passées chez des missionnaires et dans les auberges chinoises. Ils apportèrent leurs provisions avec eux, et voyagèrent tantôt à pied, tantôt à cheval, naviguant sur le Grand fleuve, le Yangzi, sur une jonque et affronter des rapides sur le Grand fleuve. En compagnie de Voisins, ils partirent de Pékin et arrivèrent à Lan-Tcheou à l'ouest (24 octobre). Leur périple reliait des auberges chinoises et des rencontres avec des Européens, dont la plupart étaient des missionnaires qui leur fournirent logement et hospitalité. Segalen remarque à Wou-T'ai-Chan (17 août) : « Les auberges chinoises seraient assez immondes si nous n'avions pas avec nous cuisine et ustensiles. Mais ainsi elles sont bien » (C I 965).

Segalen écrivit trois lettres par semaine pendant son voyage, et dans sa correspondance, il inclut des passages pour son « roman chinois », *Le Fils du Ciel*, et des commentaires sur ses projets, comme *La Tête et Stèles*. Dans ces lettres qui sont toutes adressées à Yvonne, il sépare rigoureusement les parties de celles qu'il veut qu'elle transcrive et qu'elle fasse circuler auprès de la famille et des amis en France. Il démarqua, ainsi, ses notes littéraires qui allaient devenir

le butin poétique de son voyage. Sa correspondance expose la qualité littéraire de son voyage mené en caravane où ils restaient en contact avec ce réseau de connaissances dont ils faisaient partie. Reliée par le monde littéraire et leurs projets, sa correspondance dévoile un univers qui existait en parallèle avec leurs aventures en Chine. En somme, ils habitaient leur imaginaire européen en pleine Chine réelle. Dans une lettre (8 septembre), Segalen raconte comment il avait lu le deuxième manuscrit de son récit *La Tête* et qu'il se contentait des critiques apportées par ce dernier. Il ajoute aussitôt qu'Yvonne lui manquait aussi pour « ajouter à demi-ligne, à demi-mot, tout ce [qu'il sent] autour de quelque chose en puissance de devenir ! » (C I 987). Le rôle que joue Yvonne affirme, ainsi, sa place au centre de ce réseau, en tant que lectrice et correspondante qui participait activement au dialogue concernant les manuscrits de Segalen.

Continuant au sud jusqu'à Tcheng-Tou-Fou (5 décembre), ils descendirent le fleuve Yangtseu jusqu'à Tchong-King (31 décembre) où ils retrouvèrent par hasard le *Doudart de Lagrée* qui les accueillit. Il y retrouva Jean Lartigue, officier dans la Marine que Segalen avait rencontré lors de sa jeunesse à Bordeaux, et l'ami de ce dernier, François Fay. Segalen note : « Nous sommes tombés sur les réceptions du premier janvier, essuyées avec courage, et tempérées d'ailleurs par la présence de la jeune Marine » (C I 1071).

La rencontre fortuite leur permit de descendre le grand fleuve jusqu'à Shanghai et puis, profitant du temps qu'ils avaient gagné en descendant en bateau, ils décidèrent de faire une équipée au Japon. Segalen ne s'intéressa guère au Japon et leur voyage ne suscite aucun projet littéraire nouveau. Cette esquisse de leur voyage affirme que Segalen ne voyagea pas seul, mais toujours en compagnie de Voisins, en contact avec sa femme, et, de surcroît, au sein d'un réseau de connaissances qui suscitait des retrouvailles et des rencontres parmi des Occidentaux.

Des témoignages de ce voyage existent sous plusieurs formes, dans *Briques et tuiles*, le journal de route de Segalen, dans les impressions de voyages, dans le récit de voyage *Écrit en Chine* par Voisins, et dans les récits de Segalen regroupés dans son cahier *Imaginaires*, dont *La Tête*, *Un Grand Fleuve* et *Le siège de l'âme* parmi d'autres ébauches.

Pendant que Voisins et Segalen voyageaient en Chine, Yvonne resta à Brest où elle s'occupait de leur fils Yvon, gérait la correspondance de son mari, et préparait son propre départ pour la Chine. *Lettres de Chine* est la collection de lettres écrites lors du voyage et publiées en 1967 chez Plon, en guise de voyage de route. Ce recueil n'est pas un véritable journal de route, mais constitue un texte qui peut être lu comme si on en lisait un. La distance irréductible qui existe entre un journal de route et ce texte qui pourrait être lu comme tel symbolise le statut ambigu des textes qui forment la vision de la Chine selon Segalen.

Or, l'écart entre le pays réel parcouru et la vision qu'il inspire chez l'exote ne saurait être comblé, et c'est cette distance qui transforme les textes du « cycle chinois » en discours de l'altérité d'une part, et en poétique de l'absence de l'autre. Nous revenons à ce sujet, mais pour l'instant, il importe de souligner une autre qualité de *Lettres de Chine* qui renforce l'idée que Segalen voyageait à l'intérieur de ce réseau de connaissances qui s'étendait de la métropole en Extrême-Orient, ainsi que l'idée que sa femme, Yvonne, devrait être considérée comme « poète » et « l'aimée » au cœur de ce réseau.

Si, selon Bouillier, *Lettres de Chine* est une longue lettre d'amour, pour Dollé ce texte dévoile plutôt le fait que le poète passait la plupart de son temps, non seulement loin de sa femme « aimée », mais en compagnie de son ami, Augusto. Ces deux perspectives peuvent être justifiées par un passage comme le suivant :

« Augusto persiste à demeurer le meilleur des compagnons de route. Je suis mille fois heureux que vous vous soyez ainsi connus avant son départ, car je suis ainsi – quelquefois même précédé par lui – arrivé à te mélanger à toutes nos routes, à toutes nos étapes. Tu ne me quittes pas, ma toute aimée. Ces journées-ci, précisément, seront de celles que nous revivrons ensemble. Elles n'ont eu que ce défaut, c'est de se placer à l'arrivée du courrier du jeudi, que je ne trouverai donc, à Pékin, que demain dimanche. Comme la nuit va me paraître longue ! » (C I 944-945).

Malgré le fait que ce genre de passage suscite une certaine ambivalence, la relation avec Yvonne est triangulaire dans le sens que Segalen travaille avec Voisins à son côté, alors que sa femme reste toute présente dans ses lettres et dans son imaginaire, elle est véritablement absente tandis que la collaboration réelle est scellée entre les deux voyageurs.

Pour notre part, nous soulignons le fait que *Lettres de Chine* montre que Segalen croit au pouvoir de ses lettres – et à la force de sa parole même – d'amener Yvonne avec lui sur la route au fond de la Chine. Sa correspondance constitue ainsi la tentative de la part de Segalen de combler une distance qu'il avait créé lui-même par la poursuite de son aventure. Ses lettres sont, pour Segalen, le témoin de sa capacité de faire voir à sa femme ces paysages qu'il traversait, de même que la preuve de sa capacité de les voir. Pour le poète, en se servant de ses vers comme tremplin, Yvonne aurait pu imaginer les étapes. Cela faisant, elle est devenue son Eurydice. Dans cette perspective, Yvonne se révèle comme un poète doué de la clairvoyance qui sait entendre la voix lointaine de son mari. L'absence peut être comblée, du point de vue du poète, par la correspondance fidèle.

Outre ses lettres régulières, Segalen dédia un récit à Yvonne qui se base sur une aventure vécue lors de son premier voyage en Chine. Dans *La Tête*, Segalen met en scène une soirée qui ressemble à ceux que fréquentaient les membres de ce réseau de connaissances dont on parle dans ce chapitre. Notre analyse du récit nous donne, ainsi, une impression des soirées où « l'Extrême-Orient » se raconte parmi des amis. Mais elle expose aussi la relation intime que la figure du poète, qui raconte le récit, peut établir avec son auditeur. *La Tête* constitue une sorte d'initiation à l'univers du poète qui, selon l'analyse de Noël Cordonier, instaure une relation qui situe le poète comme « un autre à la fois étrange, familier, proche et distant. » (Cordonier 230) *La Tête* expose, ainsi, la relation idéale qui peut exister entre le poète et son auditeur, une relation qui s'enracine dans le pouvoir du poète de lui faire voir sa vision, ce qui suppose également le pouvoir de son auditeur de voir ce qu'il raconte. Segalen reprend ainsi cette relation symbolisée par Orphée et Eurydice, celle qui se fonde sur leur désir d'entendre et d'être entendus.

Dans le récit, Robert et Régis, deux voyageurs récemment revenus de Chine racontent leurs histoires préférées du voyage. Madame Jeanne Ravais, l'hôtesse du salon et son invitée Annie écoutent Robert et Régis offrent deux versions différentes de leur voyage. Régis accepte « avec bonne volonté » de raconter « une longue disette et quelques illusions, [au sujet de ce dont] dont deux mâles perdus là-bas, pouvaient s'accommoder ». Mais dans le texte, Segalen élide la parole de Régis parce qu'elle aurait été l'exemple du récit convenu qui se raconte habituellement suite à un voyage en Chine. En racontant ce genre de voyage, le narrateur aurait cherché à ravir ses interlocuteurs par des descriptions exotiques des « petites princesses aux petites bouches rondes, aux très petits yeux, aux plus petits pieds... » (OC I 796). Le dialogue entre ces deux hommes expose la complicité des voyageurs qui jouissent des plaisirs exotiques dont leurs auditeurs ne peuvent qu'imaginer, de même que la banalité, selon Segalen, des conversations de ce genre. Mais de façon inattendue, Annie dérive le jeu lorsqu'elle dit qu'elle aimerait bien voir ces filles chinoises, ce qui suscite l'embarras chez Madame Ravais. Quand Robert annonce qu'il va raconter une autre histoire, Régis quitte le cercle avec « une impolitesse qui parut à la fois volontaire et douloureuse » en disant qu'il ne voulait pas écouter l'histoire de Robert qu'il connaissait déjà (OC I 796).

Le conflit entre Robert et Régis est plus profond qu'il ne le semble d'abord. Régis est un homme qui « numérote » « compare » et « décide », celui qui refuse l'expérience mystique que Robert souhaite raconter. Ainsi, Segalen établit l'opposition entre Régis, un homme de raison qui refuse la révélation religieuse, et Robert, un romantique qui souhaite la raconter.

Segalen prépare, ainsi, les étapes de l'initiation dans le récit que Robert allait raconter en regardant un « manuscrit touffu ». Au milieu du salon, son héros attire l'attention des autres

invitées qui l'entourent en lui posant des questions tout en offrant leurs commentaires sur des possibilités du récit. Robert prépare son aventure qui raconte comment il a volé la tête d'une statue bouddhique dans un temple sur le mont sacré de Wou-T'ai-Chan. Madame Ravais, quand elle apprend que le récit porte sur une statue bouddhique, s'exclame :

« Très bien très bien ! Je comprends tout, j'ai assisté à la... voyons... à la Messe bouddhiste » chez Guimet » (798).

Mais la discussion se transforme peu à peu en controverse, car Robert, se sentant devenir l'objet de consternation pour ceux qui l'entourent, les attaque pour leur « piété un peu baroque... une piété... exotique » (799). La controverse éclate, non seulement en raison de la destruction impie d'une statue et puis le vol de la tête, mais parce que Robert accuse ses confrères d'être ridicules en raison de leur regard moralisant qui se base sur une méconnaissance d'autres religions.

Lorsque Robert évoque sa visite au temple, Madame Ravais lui conseille de lire « un excellent guide des Religions, *Orphée*, de M. Salomon Reinach. ». Elle continue :

« Il a paru durant votre absence. Il coûte six francs dans une reliure souple. Vous y verrez qu'on y parle simplement et d'une façon rationnelle de toutes les superstitions connues » (799).

L'orientalisme ethnocentrique de Salomon Reinach (1858-1932) qui classifie et oppose des « religions » telles que le bouddhisme, est un exemple d'un texte qui, écrit par un vrai orientaliste, forme quand même la vulgarisation de ses connaissances dans les mains d'une Madame Ravais, qui incarne la femme bourgeoise qui s'intéresse à l'exotique sans obtenir une vraie connaissance du sujet, de sorte qu'elle sait seulement répéter les opinions qu'elle lit. À l'inverse, Robert, qui, au fond de la Chine avait directement vécu l'expérience mystique dont il veut parler, incarne l'exote.

Comme Segalen, il qualifie le bouddhisme de la philosophie de Siddhârtha Gautama, comme un homme et non pas comme un dieu. À cet égard, Robert affirme l'expérience religieuse, mystique, face à l'exotisme pseudo-scientifique qui le confond comme orientaliste érudit. Segalen souligne l'opposition entre ces deux attitudes en faisant du texte de référence de Ravais, celui d'*Orphée*, la figure du poète romantique. La nature de ce débat est donc révélatrice de la prise de position segalienne qui se manifestait aussi dans son drame *Siddhârtha*. Dans ce drame, Segalen veut mettre en scène la vie de Gautama et rejette toutes les histoires de ses vies antérieures comme des fictions. Tout comme Segalen, Robert s'indigne devant la piété fausse des invitées à la soirée. Et pourtant, la seule personne qui ne le juge pas est Annie.

La controverse incite les autres à partir, ce qui permet à Robert de parler en exclusivité avec Annie. Le récit se concentre, désormais, sur cette relation intime entre Robert et Annie, une relation qui prend la forme de l'initiation d'Annie par Robert à travers sa parole qui évoque une vision de son expérience mystique.

Robert raconte comment il a volé la tête dans un temple bouddhiste et que, lorsqu'ils jouaient avec elle – en l'utilisant comme une balle dans un match de polo – la tête est tombée dans une faille au bord de la route. Quand Robert est allé la retrouver, la tête venait vers lui en flottant dans l'air. L'expérience s'est révélée d'autant plus mystérieuse puisque la tête s'est ensuite transformée en matière virtuelle et s'est transposée sur la sienne :

« La face approche, dans l'accalmie parfaite de sa lumière plate ; elle approche, elle approche, elle grandit jusqu'à l'extrême où un œil humain peut voir, et doucement elle devient virtuelle, retournée sur mon visage, front sur front, et bouche sur bouche... Je dois fermer les yeux, alors, puisque ses yeux ont franchi les miens. Comme ceci... »

Robert poursuit son histoire :

« Il y a cette lumière sans éclat... Approchez-vous, Annie, et comprenez comme j'ai fait moi-même, après avoir tant cherché... Non pas ce Nirvana dont nos poètes ont si naïvement abusé... (Ma chère petite inquiète, ne tremblez pas comme cela.) Ils ont fait un paradis béat, un nuage de la douleur, le chemin de la Délivrance... Et le voici retrouvé, grâce à vous ; ce que je ressens, vous le savez même sans paroles. Vivons ceci pour nous. Ne fuyez plus mon regard : j'ai franchi vos yeux. Restez longtemps. Je *la* vois toujours ! Elle est belle :

Je la vois aussi.

Enfin, Annie ! vous seule entre tant d'autres ! Alors, vous êtes mienne, Annie. Alors, tu es tout mon amour » (OC I 809).

Le récit se clôt sur cette fusion de leurs regards qui réalise le rêve d'une vision partagée *instantanément*, ce qui représente le comble d'un récit que Segalen avait souligné dans ses notes pour *Essai sur l'Exotisme*, lorsqu'il préparait son voyage en juin 1908 :

« Et dans l'échelle, par degrés d'artifices, des arts, n'est-ce pas à un cran plus haut, de dire, non pas tout crûment sa vision, mais par un *transfert* instantané, constant, l'écho de sa présence ? » (OC I 747).

L'initiation d'Annie s'achève au moment où elle voit ce que Robert lui raconte. Ils réalisent ensemble une relation idéale, ce qui est possible à cause des qualités d'Annie. Dans le

contexte du récit, cette relation n'est pas simplement une relation entre un voyageur et son auditeur, mais le moment où une relation d'amitié se tisse entre les deux figures, les séparant en même temps de l'autrui. La relation d'amitié qui se révèle lors du récit est transposée sur la relation idéale entre le poète et son auditeur. Il n'est pas surprenant, dans cette optique, que Segalen dédia *La Tête* à Yvonne.

La Tête nous donne un portrait de Robert en tant qu'exote. De retour de son voyage, racontant ses expériences du réel mais avec un élément mystérieux, voire magique. Il incarne la figure du poète comme héros qui se distingue parmi d'autres voyageurs et sinologues qui ne savent pas voir comme lui. Le récit cliché, raconté sans enthousiasme manque d'authenticité et d'une dimension poétique et identifie Régis comme le pseudo-exote.

Robert insiste sur la possibilité d'une expérience mystique, et comme Segalen, il adopte un regard de poète qui se situe à l'encontre du regard du sinologue ou écrivain-voyageur. Dans une lettre (13 juin 1909) à Yvonne à propos de ses valeurs religieuses par rapport à celles de Voisins, Segalen affirme le même parti pris :

« Il y a le mystique orgueilleux qui sommeille en moi. Et ce sera même une haute joie que d'approfondir – ô, si lentement ! – le sillon qui me sépare d'Augusto : lui, catholique et non mystique (s'est-il défendu) – moi si anticatholique pur, mais resté, d'essence, amoureux des châteaux dans les âmes et des secrets corridors obscurs menant vers la lumière... » (C I 885-886).

La Tête est un récit court mais riche dans le sens que nous pouvons y discerner la prise de position de l'exote, une figure du poète qui fait contraste avec celle du pseudo-exote, et qui, au milieu du salon, se trouve entourée par un cercle qui jouit de l'exotisme populaire nourri par la sinologie vulgarisée. Au centre du salon, Robert trouve en Annie un auditeur capable de voir sa vision, d'accepter son histoire, de l'accepter *tout court*.

Dans cette partie du chapitre, nous avons mis au jour une esquisse du réseau de connaissances de Segalen, soulignant dans notre analyse la qualité « poétique » de ces relations amicales. Nous avons montré que Segalen habitait un monde dont les relations furent minées par des intérêts littéraires et qu'il était motivé pour se lier aux figures qu'il estimait comme des exotes. Au cœur de ce réseau, nous retrouvons Yvonne, mais son rôle n'est pas sans ambiguïté... que nous discuterons davantage dans le prochain chapitre. Pour l'instant, il importe de souligner que Segalen tissait des relations affectives et spirituelles dans lesquelles il vivait son épanouissement personnel. À cet égard, l'image de l'exote comme voyageur solitaire se révèle comme une image souhaitée, qui réduit l'importance du réseau qui l'entourait lors de son séjour en Chine.

La Chine sous le signe de l'altérité

« *Regard, espaces, signes* » ou des repères pour orienter notre analyse

Dans cette partie du chapitre, notre analyse porte sur deux courants dans la critique autour de l'œuvre de Segalen : l'un qui se concentre sur une approche discursive aux textes romanesques du cycle chinois, l'autre qui prend pour son axe de réflexion les textes poétiques de l'œuvre. Cette division identifie deux dimensions de la vision du poète, lesquelles se retrouvent en relation avec les témoins du voyage dans sa correspondance et dans ses journaux de route, ainsi que la dimension scientifique de ses textes, c'est-à-dire, la dimension historique et archéologique de ses textes.

Ayant introduit l'idée de placer la rencontre de Segalen avec la Chine sous le signe de l'amitié, il importe de situer cette perspective par rapport à la critique qui traite les textes du « cycle chinois » comme la genèse et puis la réalisation d'une vision qui considère la Chine comme une source de l'altérité. En tant que telle, la Chine devient d'abord, un moyen d'échapper aux apories qui se présentent à l'auteur d'un roman exotique, et puis une ressource de connaissances et de formes chinoises qui peuvent nourrir la poétique de Segalen, ce qui transforme sa vision en allégorie personnelle, tout en posant la question des sources.

Avant de commencer notre analyse de ces réponses dans la critique à la prise de position esthétique qu'adopte Segalen vis-à-vis de la Chine du roman et de la poésie, il faut d'abord préciser ce dont on parle lorsque nous évoquons sa « rencontre avec la Chine ».

Lors d'un colloque organisé par Éliane Formentelli au musée Guimet en novembre 1978, le sinologue renommé et conservateur du musée Cernushi, Vadim Essileeff a proposé une première réponse à la question de ce que la Chine avait apporté à l'œuvre de Segalen. Dans son évaluation de l'œuvre scientifique du poète-devenu-archéologue, il signale l'existence de plusieurs mondes en « Chine » qui se chevauchent dans l'œuvre de Segalen. Essileeff signale des espaces en Chine qui se divisent entre la côte, la capitale et l'intérieur du pays. Or, sur le plan géographique, Segalen s'écarta aussitôt de la Chine des côtes – Hong Kong et Shanghai – au profit d'un voyage à l'intérieur de la Chine qu'il parcourut en compagnie d'Augusto de Gilbert de Voisins de juin 1909 à mars 1910. Comme nous venons de le voir, ce voyage est décrit, étape en étape, dans *Briques et tuiles*, et une collection de récits, regroupés par Segalen sous le titre *Imaginaires*, qui se compose de *La Tête* et de *Un grand fleuve*, parmi d'autres. En 1967, l'éditeur Plon publia une sélection de ses lettres écrites lors du voyage. *Lettres de Chine* constitue, ainsi, un témoin de ce voyage qui se déroula à l'ouest de Pékin, à Lan-Tcheou, tourna au sud vers Tcheng-Tou-Fou, avant de descendre la fleuve Yangtseu jusqu'à Shanghai et puis se prolongea spontanément en équipée au Japon.

Suite à ce voyage, Segalen commença son séjour en tant qu'élève interprète à la capitale qui se compose de la Cité Interdite, de la ville tartare et de la ville chinoise. Ce monde dominé par la figure de l'empereur et par ses palais devint le site préféré de Segalen. Les mondes séparés d'apparence de Pékin, de même que ses espaces secrets souterrains devinrent les lieux de ses deux romans du « cycle chinois » : *Le Fils du Ciel* et *René Leys*.

En janvier 1911, son stage d'élève interprète eut sa fin mais Segalen avait réussi à prolonger son séjour. En remplaçant Gérard Mésney, un médecin qui mourut en luttant contre une épidémie en Manchourie, Segalen quitta Pékin pour continuer sa lutte et, ensuite, accepta son poste à l'*Impérial Medical College*, à Tien-Tsin. Bien qu'il n'aime pas la ville, Segalen profite du poste pour préparer sa collection de poésie *Stèles* et *Peintures* et *Odes*. En octobre 1911, malgré la révolution, il retourna à Pékin et puis, par hasard, devint le médecin personnel du fils du premier président de la République, Yuán Shikǎi. En mars 1912, il reprend son poste à Tien-Tsin.

À partir de 1912, Segalen s'intéressa de plus en plus à la sinologie et pensait créer une fondation sinologique française basée dans un nouveau musée chinois, à Pékin, qu'il souhaitait créer. Comme le remarque Dollé : « Autodidacte, Segalen s'est haussé, en quelques années, au niveau des archéologues les plus réputés de son temps » (Dollé 236). Cette nouvelle orientation vers l'archéologie – qu'il développa en compagnie d'une amitié croissante et intense avec Jean Lartigue – poussa Segalen à retourner à Paris pour organiser un nouveau voyage à l'intérieur de la Chine, cette fois dans le cadre d'une mission officielle.

En compagnie de Voisins pour des raisons d'amitié, et en s'appuyant sur des expertises en hydrographie et en sinologie de Jean Lartigue, leur mission se déroula de novembre 1913 en août 1914 et aboutit à des découvertes archéologiques importantes qui ont anticipés les plus grandes découvertes du XX^e siècle, à savoir le tumulus de Qin Shi Huang (221-209 av J.-C.). Le rapport officiel de la mission fut rédigé par Jean Lartigue et publié en 1923. Le journal de leur voyage est devenu *Feuilles de route*, un texte qui comprend des notes pour son œuvre poétique ainsi que pour ses recherches scientifiques. Son récit de voyage philosophique *Equipée* reprend des détails de ses deux voyages en Chine esquissés dans *Briques et tuiles* et *Feuilles de route*.

Segalen retourna en France à la suite de la déclaration de la Première Guerre mondiale, en 1914. Il revint en Chine entre février et juillet 1917. En tant que médecin militaire, il acheva ses recherches archéologiques qui prolongèrent les travaux du sinologue Édouard Chavannes. Le poète-archéologue s'appuie sur l'ensemble de ses recherches archéologiques pour écrire *Chine. La Grande statuaire* qui ne parut que partiellement en 1972 aux éditions Flammarion, et, ensuite, dans sa forme intégrale en 2011.

Segalen séparait rigoureusement ses écrits scientifiques qui se concentrent sur l'intérieur de la Chine et son passé ancien, alors que ses textes romanesques s'orientent sur la capitale et au temps présent : *Le Fils du Ciel* met en scène le règne de l'empereur Kouang-Siu, de 1898 à 1908, tandis que le drame de *René Leys* se déroule de février à novembre 1911. Un espace poétique existait aussi, celle de *Stèles*, *Peintures*, et *Équipée*, ce que Pierre Jean Jouve décrit comme la Chine intérieure. Dans une lettre à Jules de Gaultier (26 janvier 1913), Segalen expose ses projets à son ami ; il souligne le fait qu'il avait cherché « délibérément en Chine non pas des idées, non pas des sujets, mais des formes, qui sont peu connues, variées et hautaines » (C I 69). Cette approche lui permit d'avancer son esthétique sur des nouveaux terrains et dans une lettre à Henry Manceron (3 février) il explique son épiphanie :

« Et d'abord, je ne peux que te donner raison quand tu vois, dans *Stèles*, un démenti spontané à l'attitude d'exotisme *littéraire* que je t'exposais autrefois ; non pas démenti : éclatement de la formule » (C I 73).

Dans cette lettre, Segalen se félicite d'avoir dépassé sa conception de l'exotisme littéraire – qui se porte sur les textes romanesques et des récits – et d'avoir réalisé en ce qu'il croyait pouvoir être « un genre littéraire nouveau » (73). Segalen entame une poétique de l'absence qui extrait la Chine de ses textes pour laisser place à l'allégorie personnelle : L'Empire du Milieu cède la place à son Empire du Moi. Ainsi, la collection de stèle-poèmes dans *Stèles* ouvre avec la déclaration d'une nouvelle dynastie « sans marque de règne », et lequel, selon Segalen, constitue une « ère unique, sans date et sans fin, aux caractères indicibles, que tout homme instaure en lui-même et salue, à l'aube où il devient Sage et Régent du trône de son cœur » (75). Suite à l'effondrement de l'Empire de la Chine – la dynastie Qin connut sa fin à partir de la révolution du 10 octobre 1911 et la nouvelle république fut déclarée le 1^{er} janvier 1912 – Segalen inaugure sur les presses Lazaristes à Pékin, son « Empire du Milieu » qui transforme la Chine impériale défunte en allégorie de son Moi, et dont la figure du poète est son souverain. En réalisant *Stèles*, Segalen crée donc un royaume imaginaire qui s'appuie sur la conjugaison du pays réel et de son histoire. La vision de la Chine qu'il crée restera désormais suspendue dans l'imaginaire éternel du lecteur, oscillant entre l'Empire de la Chine et l'Empire du Moi.

Ce nouvel empire prend place au firmament dans un imaginaire occidental sur l'Extrême-Orient. Segalen puise des traductions et des textes classiques de la sinologie française pour tisser une relation érudite et livresque de la Chine ancienne. Tout comme la dynastie Qin (1644-1911) qui, malgré son origine manchoue, s'appropriâ des rites et des traditions de l'ancienne dynastie Ming, Segalen soutient et prolonge la Chine impériale et le culte du fils du Ciel. Dans le moule de cette histoire imaginaire et riche, il met toute sa subjectivité et ses

caprices, ses hantises et ses désirs. En raison de cette relation intime avec la Chine dynastique, sa vision dépasse toute appropriation qui se sert du pays comme « couleur locale », mais en même temps, il rend étrange ses références à la Chine classique car il ne suit pas les allusions typiques et convenues. Cette originalité lui accorde une place exceptionnelle dans le discours occidental sur l'Extrême-Orient.

Le discours occidental sur l'Extrême-Orient

Dans *Littérature française et Culture chinoise (1846-2005)*, Yvan Daniel constate que dans plusieurs domaines la Chine se définit comme un astre ou un autre monde. Elle fonctionne tantôt comme symbole de l'altérité, un signe d'une différence sans spécificité chinoise ; tantôt comme un monde qui reste isolé et méconnu, découvert et puis redécouvert par l'Occident. Cette double distance résulte en un discours multiple et souvent illusoire, comme une série de prismes, que Daniel suggère comme se regroupant successivement sous les titres « Chine de paravent », « Chine de convention », « Chine mondialisée ».

Les représentations de la Chine dont Théophile Gautier se servit en écrivant son poème *Chinoiserie* (1839) – lesquelles évoquent le tableau de François Boucher *Le Jardin chinois* (1742) – sont deux exemples de cette première partie. Les représentations de cette période s'appuient sur les comptes rendus de missionnaires et les connaissances livresques. Voltaire, Queneau et Schiller se servirent de la Chine comme image à rebours des royaumes d'Europe par exemple, de sorte que la Chine constitua un moyen de masquer leurs critiques.

Mais, comme le remarque Daniel, la rencontre provoquée par les préliminaires de la guerre de l'Opium (1839-1842) et les interventions anglo-françaises lors de la rébellion de Tai Ping (1850-1864), la notion de chinoiserie comme représentation vraisemblable de la Chine n'avait plus aucun sens (243). Concurrencée désormais par des témoins, des lettres des soldats, des reportages et gravures au sujet des conflits à Canton, l'image de « Cathay » – plus ou moins stable depuis le XVII^e siècle – se soumit à une transformation en image fantastique et fleurie. Cette réinvention de « Cathay » comme site mythique et éternel se manifesta dans les porcelaines produites à Staffordshire à l'époque, de même que dans la littérature.

Faisant contraste avec cette image désormais "mythique", la Chine de « convention » se caractérisa par un fond d'images qui forment une vision collective et cohérente de la Chine contemporaine. Selon Daniel, dans la formation de cette vision, les journaux illustrés, cartes postales, gravures et, finalement, clichés précèdent les œuvres littéraires, de sorte que les écrivains complètent et renforcent la vision établie dans la presse. Le XIX^e siècle voit ainsi l'établissement de la Chine de « convention » comme regard sur le « réel » de la Chine qui s'établit en opposition à l'image de « Cathay » qui demeurera et restera préservée dans la tradition artisanale de chinoiserie. Dans cette optique, l'esthétique du Divers et la vision de

l'exote se situent en opposition à la Chine de convention du grand public, et à l'image fantaisiste de la chinoiserie.

La « Chine de convention » repose sur la collectivité et l'abondance d'images qui, cependant, se réduisent à quelques scènes typiques. La taxonomie de ces images fait écho à la note que Segalen avait écrite avant de partir en Chine : « ... un temple, une foule chinoise, un fumeur d'opium, un cérémonial d'ancêtre, une grande ville aux millions d'habitants... ». Mais puisque la « Chine de convention » s'inspirait d'un regard de journaliste ou de témoin militaire, elle s'enrichit d'une gamme de personnages politiques et d'événements historiques par lesquels le public pouvait saisir l'actualité de la Chine.

Parmi ces personnages, on retrouve toutes les figures qui sont au centre du drame que Segalen reprend dans *Le Fils du Ciel* et *René Leys* : l'impératrice douairière Tseu-Hi (Cixi), l'Empereur Kouang-Siu (Guangxu), la Concubine Zhen-Fei, K'ang You-wei, Yuán Shikǎi, Sun Yat-sen, le Prince Chun, l'impératrice douairière Long Yu, et l'empereur-enfant Pu-Yi.

Étant donné que la situation politique a évolué par des conflits majeurs – la guerre sino-japonaise (1895), les événements des Boxers (1900) et les traités inégaux imposés ensuite par les huit puissances (1900-1901), la défaite de Russie devant le Japon (1904-1905) et la révolution d'automne menée par Yuan Shikai en 1911, non sans ignorer la Première Guerre mondiale (1914-1918), les révolutions en Turquie et en Russie en 1917 et enfin, le mouvement du 4-Mai 1919 – la « Chine mondialisée » commence à partir des événements qui marquèrent l'avènement de la Chine moderne :

« Si les représentations diffusées au XIX^e siècle marquent déjà la « mondialisation » de la culture chinoise, le début du XX^e siècle marque l'ouverture massive de la Chine aux idées, aux techniques, aux œuvres occidentales de toutes sortes, dans le sillage du mouvement du 4-Mai 1919 et des précurseurs « occidentalistes » de la fin du XIX^e siècle. Le pays, n'exprimera et ne diffusera plus seulement sa propre culture, mais aussi ses réactions aux cultures et aux idées étrangères » (244).

C'est précisément lors de cette période – où la « Chine mondialisée » chevauchait avec la « Chine de convention » – que Segalen y accomplit ses voyages.

Dans son analyse, Daniel réserve une catégorie spéciale pour certains poètes comme Segalen :

« Du point de vue littéraire, en effet, le contact avec la culture chinoise est à l'origine de nombreuses œuvres, souvent marquées par des originalités stylistiques ou quelque singularité dans leurs thématiques ou leur utilisation des sources. Certaines de ces œuvres peuvent même être considérées comme des *hapax*, puisqu'elles sont sans pareilles dans

l'histoire de la littérature française. On peut citer, dès maintenant, les expériences connues de Victor Segalen, de Saint-John Perse, ou plus tard d'Henri Michaux » (19).

Cette originalité se remarque, également, par rapport à la « Chine de convention » qui ne manquait pas de dimension littéraire. Or, dans son analyse de *Le Pavillon sur l'eau* (1842), Daniel montre que Théophile Gautier s'est inspiré de l'orientalisme savant. Le récit *L'Ombre sur l'eau*, dans la traduction de *Contes chinois* (1827) par Jean-Pierre Abel Rémusat, avait été retraduit à partir d'une traduction anglaise par Sir John Davis en 1822. Que les « sources » passassent par des traductions anglaises et non pas par une rencontre des originaux marque la relation entre l'école du Parnasse et la Chine. Cependant, bien que la Chine reste un thème pour ces poètes, comme le remarque Doumet, il fallut attendre la génération suivante, celle de Judith Gautier, pour qu'une rencontre directe eut lieu.

Ayant appris à lire le chinois par Tin Lung, lettré en exil et qui fut aidé par son père, Judith Gautier profitait de ses connaissances pour traduire des poèmes chinois. Avec *Le Livre de Jade* (1867), *Le Dragon Impérial* (1869) et plus tard *Poèmes de la libellule* (1885), elle réussit à répandre la culture poétique chinoise et japonaise – surtout l'univers des haïkus japonais – dans les cercles littéraires et un public plus vaste. En même temps, de nouvelles traductions des classiques parurent – ceux de Séraphine Couvreur, notamment – mais, comme Daniel le constate, la plupart de ces textes poétiques et philosophiques étaient lus pour les détails sociologiques ou historiques qu'ils révélaient.

Cependant, dans son analyse de *Stèles*, malgré le « regain d'intérêt pour la Chine entre 1880 et 1914 », Doumet conclut qu'il n'y avait « rien dans tout de cela qui puisse recevoir la dénomination de 'source' » (Doumet 14-15). L'analyse de Doumet établit une distance entre *Stèles* et les textes littéraires de la « Chine de convention », ce qui correspond à la distinction – dont Segalen parlait dans sa lettre à Manceron – entre son exotisme littéraire et sa nouvelle forme poétique *Stèles*. Nous retrouvons donc cette distinction entre un discours de l'altérité dans les textes romanesques qui critiquent et exploitent la Chine de convention, et la poétique de l'absence qui reste à distance de cette dernière, créant ainsi une vision alternative qui, selon Segalen, constitue son dépassement.

Dans sa communication au musée Guimet, Essileeff avait commencé par la division de la Chine de Segalen selon des repères géographiques, avant de situer, par la suite, la Chine dans un discours occidental sur la Chine, dans lequel nous venons d'exposer comme une succession continue de plusieurs imaginaires qui se chevauchent. Dans cette optique, force est de constater que l'analyse des contours de ces discours changeants et multiples est devenue, depuis les années quatre-vingts, l'objet non pas de la sinologie, mais d'une nouvelle discipline qualifiée par la critique de « sinographie » :

« La sinographie serait à la sinologie (une discipline contestée en elle-même) ce que l'historiographie est à l'histoire, une réflexion sur les conditions, les suppositions, et la logique qui gouvernent un ensemble de pratiques discursives et culturelles » (Hayot vii).

Si la sinographie traite « la Chine » comme le produit de divers discours à propos d'un lieu géographique, l'objet de la sinographie n'est plus stable. En devenir perpétuel, composée des imaginaires qui se retrouvent en concurrence l'un avec l'autre, « la Chine » se reconstitue perpétuellement par la rencontre des « visions » à son propos. Autrement dit, la Chine, en tant qu'objet épistémologique, appartient doublement au réel et à l'imaginaire, se situant dans un contexte discursif et culturel.

Segalen parcourut ce pays, à pied, à cheval, en train et en bateau, mais son aventure se prolongea, également, dans son histoire et à travers sa dimension symbolique. L'œuvre de Segalen occupe, ainsi, une place privilégiée dans la sinographie car elle incarne précisément des éléments qui rendent instable l'objet prétendu d'une sinologie positiviste. Ayant situé le « cycle chinois » de Segalen de cette manière, nous nous tournons maintenant vers l'analyse concernant l'accueil exceptionnel de sa vision dans la critique. Notre analyse se développe selon deux axes : celui qui se penche sur le discours de l'altérité, et celui qui se penche sur la poétique de l'absence. Autrement dit, nous analyserons de suite deux dimensions de l'œuvre qui s'enracinent dans l'attitude du poète proposant que la Chine est une source de l'altérité, et une ressource pour sa poétique.

Une vision de la Chine

Un discours de l'altérité

Pendant ses études à Paris et dans l'anticipation de son séjour en Chine, Segalen avait repris ses notes pour l'*Essai sur l'Exotisme*. Sa conception de l'exote, de l'exotisme comme une esthétique du Divers, et de son opposition à l'exotisme au début du XX^e siècle se concrétisa entre juin 1908 et avril 1909. La prise de position exprimée dans ses notes pendant cette période incarne sa réflexion sur l'exotisme depuis son retour de l'Océanie et l'attitude qu'il y articule allait dominer sa « rencontre avec la Chine ». Or, la prise de position esthétique qu'il adopta avant son départ allait déterminer ce que la Chine allait lui apporter.

Ce moment clé dans le cheminement de sa pensée anticipait et préparait sa création d'un discours de l'altérité d'une part, et d'une poétique de l'absence d'autre part. Ces deux dimensions du « cycle chinois » se chevauchent dans la mesure où le discours de l'altérité parodie l'exotisme populaire et la tendance des textes « documentaires » d'une sinologie vulgarisée sous une forme des récits de voyages et du journalisme, tandis que la poétique de

l'absence constitue une riposte érudite et poétique aux mêmes genres. À cet égard, dans la figure du poète conçue comme l'exote, Segalen incarne sa résistance au discours occidental sur l'Extrême-Orient qui se révèle par son dédain croissant pour le touriste, le journaliste, l'écrivain-voyageur médiocre : tous ceux qu'il nomme des « pseudo-exotes ». Ainsi, à Paris, en décembre 1908 il écrit :

« Ma faculté de sentir le Divers et d'en reconnaître la beauté me conduit donc à haïr tous ceux qui tentèrent d'affaiblir (dans les idées ou les formes) ou le nièrent, en bâtissant d'ennuyeuses synthèses. Les Schuré, parfois Peladan, toujours les théosophes et beaucoup d'occultistes... D'autres, pseudo-exotes (les Loti, les touristes, ne furent pas moins désastreux. Je les nomme les Proxénètes de la Sensation du Divers) » (OC I 754-755).

Segalen s'affirme dans sa capacité de sentir le Divers, et de créer une vision authentique qui se transforme, sous la plume du poète, en œuvre d'art. Cela faisant, il s'affirme dans son parti pris pour l'art qui situe la figure du poète au cœur de son esthétique moderne. Dans la dernière lettre de son premier voyage en Chine, et avant de commencer son stage d'élève interprète à Pékin, Segalen parle d'un texte qu'il avait écrit lors de son périple au Japon. Dans ces notes, le poète qualifie l'auteur du roman « d'être méprisable » (OC II 590).

Cette note confirme un troisième élément à la prise de position critique que Segalen adopta avant d'arriver en Chine qui allait être réalisé dans sa recherche d'une nouvelle forme du roman. Or, en février 1910, Segalen projette de se délaisser de la voix de l'auteur, le narrateur omniscient du roman, en le remplaçant par des narrateurs qui sont aussi des personnages. Dans *René Leys* et *Le Fils du Ciel*, Segalen emprunte la forme d'un journal et d'une annale de la dynastie Qin, respectivement. Nous voyons ainsi que Segalen arriva à Pékin, prêt à commencer son stage d'élève interprète, en avril 1910, avec des projets littéraires et poétiques, une esthétique bien définie, et un projet de transformer la forme du roman lui-même. Cette attitude et ces projets distinguent Segalen d'autres auteurs et poètes du discours occidental sur l'Extrême-Orient. C'est une attitude vis-à-vis de l'altérité de la Chine qui suscite la controverse, d'un côté *René Leys* fut célébré comme un exemple de l'évolution dans l'exotisme français au XX^e siècle, d'un autre côté, *René Leys* n'échappe pas véritablement au discours occidental sur l'Extrême-Orient dans ses pires dimensions.

En mars 1988, au commencement d'un colloque sur l'Exotisme à l'Université de la Réunion, Denise Brahimi a résumé la problématique du colloque ainsi :

« Comment se plaire, sinon honteusement, à ce qui n'était qu'un leurre pour cacher les pires exactions ? Ainsi, l'exotisme serait mauvais fondamentalement, quoi qu'il en soit par ailleurs de ses séductions littéraires » (Brahimi 11).

La source de la honte qui l'avait interpellé lors de ses lectures était, bien entendu, la complaisance entre l'exotisme comme genre littéraire et le colonialisme lors du XIX^e et du XX^e siècle. Dans l'*Essai sur L'Exotisme* qui n'était paru dans sa version intégrale qu'en 1978 chez Fata Morgana, la critique avait trouvé une nouvelle piste à explorer l'exotisme, et par là, de renouveler l'intérêt à ce genre qui restait en marge des études littéraires. Cette redécouverte alors récente de l'œuvre de Segalen, permettait à la critique de faire face à ce sentiment gênant mais inéluctable.

Lors de sa communication, Brahimi saisi l'évolution dans l'exotisme de Segalen, soulignant sa progression d'un roman exotique d'aventure (*Les Immémoriaux*) à un roman exotique d'initiation (*René Leys*). Ce qui sépare ces deux romans, selon elle, est le fait que dans *Les Immémoriaux*, une connaissance de l'Autre est donnée (même si Segalen fait parler l'Autre) alors que dans *René Leys* une connaissance de l'Autre n'est pas donnée préalablement, de sorte qu'il devient l'objet d'une quête menée par le protagoniste et par le lecteur qui le suit.

Ainsi, dans *René Leys*, le protagoniste tâche de pénétrer dans l'enceinte de la Cité Interdite à Pékin par toutes les voies qu'il connaît et, dans l'espoir d'entrer un jour au palais, il se lance dans l'apprentissage de la langue chinoise. Il désire y entrer pour percer à jour le secret de la mort de l'empereur Kouang-Siu (Guangxu 1878-1908) et puis d'en faire un bon roman « chinois » à ce sujet. Ce feuilleton aurait ressemblé à tous les autres livres traitant du même sujet qui paraissaient à l'époque. Sauf que, sous la plume de Segalen, l'aventure de cet écrivain médiocre commence par l'aveu de son impuissance devant sa tâche, son insuffisance face à son désir.

« Pékin, février 1911. – Je ne saurai rien de plus. Je n'insiste pas ; je me retire...

J'avais cru le tenir d'avance, plus 'fini', plus vendable que n'importe quel roman patenté, plus compact que tout autre aggloméré, il aurait eu, à chacun de ses bords dans le réel, l'emprise de toute magie enclose dans ces murs..., où je n'entrerais pas » (OC II 457).

Par cet aveu, Segalen transforme le statut du texte : au lieu d'être un récit raconté à partir d'une connaissance de l'Autre et d'une expérience vécue, le lecteur se confronte à « l'avant-texte » de ce « roman patenté » qui ne saura jamais être réalisé. Dans cette optique, la date indique que le lecteur aborde un journal qui se compose des notes d'un manuscrit inachevé.

Cela faisant, Segalen a réalisé un saut dans l'évolution de l'exotisme, le transformant d'un récit d'aventure en la mise en scène d'une initiation qui suppose une quête de la part du héros. Comme le souligne Brahimi :

« Si maintenant l'on compare ces livres [*René Leys* et *Voyage en Orient*] à ceux de la première catégorie [*Les Immémoriaux*, *Salammbô*], auxquels ils s'apparentent jusque-là, on constate que l'action y est beaucoup plus soutenue, ce qui ne veut pas dire nécessairement plus riche quantitativement en péripéties importantes, mais mieux portée par une tension interne, qui est le récit d'une quête, précisément, la quête de l'altérité » (18).

Selon Brahim, au premier stade de l'exotisme, l'écrivain a été assez restreint dans « ses possibilités d'analyse sociale et psychologique » parce que « jouant sur l'effet de l'altérité, il a dû « se garder d'expliquer et de faire comprendre » (Brahimi 14). Mais au stade que représente *René Leys*, Segalen évite les apories par sa préservation de l'altérité de l'Autre. Le mystère du palais n'est jamais percé à jour. À cet égard, Segalen utilise les dates du journal et des événements bien connus à l'époque, pour relier le « ici » et le « là ». Le lecteur sait que la révolution aura lieu le 10 octobre, ce qui va nécessairement dévoiler les mensonges de *René Leys*. Cette quête instaure une nouvelle relation au sein de l'exotisme, entre le voyageur occidental et les autres, donc entre le centre et la périphérie. Cette relation admet, désormais, l'impuissance du regard occidental sur l'Autre, car le récit ne se base plus sur la capacité du protagoniste de saisir l'Autre dans son essence, mais expose, par contre, ses limites dans son cheminement vers une connaissance de l'Autre. *René Leys* devient ainsi la mise en scène d'une rencontre entre un voyageur et une source de l'altérité. Cette nouvelle relation à l'altérité déstabilise le voyageur tout en suscitant son désir croissant de la connaître.

En revanche, le problème de représenter l'altérité dans une forme connaissable, suscite le paradoxe selon lequel l'altérité (radicale) n'est pas connaissable par définition. Au sens strict du terme, il n'y a pas de représentation possible, sauf la création d'une image qui fait signe de l'absence de l'Autre. L'exotisme opère une substitution de l'Autre par son avatar qui emprunte une forme dont l'altérité réduite le rend accessible au lecteur. D'où le danger de la domestication de l'objet d'un texte exotique. Pour sortir de ce paradoxe, il est nécessaire de garder l'altérité de l'Autre, en tant qu'opacité (selon la formule glissantienne), ou bien, de créer une structure qui empêche le lecteur de connaître l'Autre.

Segalen construit cette structure de deux façons : premièrement, dans *René Leys*, il opère un glissement dans le texte qui lui permet d'échanger le mystère de la mort de Kouang-Siu – l'objet prétendu du texte – contre une nouvelle source de l'altérité, la figure mystérieuse de René Leys. Deuxièmement, Segalen adopte une prise de position esthétique qui s'oppose à toute forme de représentation documentaire ou journalistique qui imposerait le devoir de la *mimésis* à ses textes. Cela faisant, Segalen affirme son autonomie de poète en déclarant qu'il ne s'intéresse qu'à sa « vision de la Chine » qui n'est fidèle qu'à son regard à lui. Cette prise de position permet, à Segalen, d'imposer une poétique de l'absence sur la Chine réelle, ce qui

constitue la superposition de sa vision de la Chine, sur un pays qui reste à l'arrière-plan, en tant que non-lieu. Dans la critique, ces deux approches ont été qualifiées de discours de l'altérité dans le cas de *René Leys*, et d'une poétique de l'absence dans le cas de *Stèles*.

Nous avons donc deux approches formelles qui visent la préservation de l'altérité de la Chine, et qui s'appliquent d'une part, aux textes romanesques qui traitent la Chine de la capitale, et d'autre part, à une poétique de l'absence qui se construit en relation à la Chine allégorique du monde de *Stèles*, *Peintures*, *Odes* et *Thibet*. Cette distinction entre les deux approches qui s'enracine dans la même attitude vers l'altérité, est importante parce que le discours de l'altérité décrit des textes qui gardent une dimension figurative et romanesque, alors que la poétique fonctionne comme une allégorie de sorte qu'elle n'est plus liée au monde chinois, mais à la vision de la Chine selon Segalen. Les deux approches ne s'appuient pas sur la même relation au réel de sorte qu'elles manifestent deux formes d'évolution différente. Le discours de l'altérité marque une réponse aux apories au cœur de l'exotisme, tandis que la poétique de l'absence marque le délaissement, chez Segalen, de la *mimésis* en faveur de l'allégorie, puis de la poursuite d'une poétique du Livre-espace, d'une œuvre d'art totale.

Cette différence suscite deux débats dans la critique qui ne sont pas en dialogue l'un avec l'autre. D'un côté, le débat autour de l'exotisme et le colonialisme dont Brahimy évoque le début d'un discours avec une dimension proprement politique concernant la représentation de l'Autre par l'Occident qui se prolonge aux débats postcoloniaux. Dans le contexte de ce débat, Segalen a été établi – comme un précurseur à la théorie littéraire postcoloniale – un statut qui se base sur une lecture de *l'Essai sur l'Exotisme* et de ses textes *Les Immémoriaux*, *René Leys* et *Équipée*. Ces textes opèrent le décentrement du sujet conçu comme un écrivain-voyageur ou exote, dont la dimension proprement poétique est diminuée.

Or, à partir des années quatre-vingts, la réévaluation de l'exotisme dont l'œuvre de Segalen et son *Essai sur l'Exotisme* ont joué un rôle majeur eut lieu dans un contexte littéraire dont la dimension politique était impossible à ignorer. Le renouvellement d'intérêt dans des récits de voyages remettait en question le rapport entre l'Occident et les autres, l'ethnocentrisme et le colonialisme. L'étude de Tzvetan Todorov, *Nous et Les Autres* en 1989, a annoncé un axe de réflexion qui se prolongeait dans les années quatre-vingt-dix. Comme le remarque Adrien Pasquali dans « Récits de voyage et critique : un état des lieux » en 1995 :

« Depuis une vingtaine d'années, le rayon consacré aux récits de voyages dans les librairies offre une véritable inflation de titres et de collections. Textes inédits et rééditions intégrales ou abrégées ; anthologies et petits formats bibliophiliques ; récits de voyages réels et imaginaires ; biographies romancées ou factuelles de voyageurs ; guides et albums photographiques ; leur spécificité n'est jamais clairement définie » (21).

Parmi ce phénomène éditorial, Pasquali souligne l'influence des éditions de poche et des anthologies qui ont rendu accessible certaines œuvres. Il souligne l'importance de la collection « Bouquins » de l'éditeur Robert Laffont, chez qui les œuvres complètes de Segalen ont paru en 1995. Pasquali constate l'importance de Segalen, l'associant à un moment privilégié par la critique, celle de la première moitié du XX^e siècle où les écrivains et les ethnologues (Segalen, Michaux, Gide, Leiris, Mauss, Lévi-Strauss) pleurent la perte de la différence, ce qui est caractérisé par une « nostalgie pour ce bon sauvage qui aurait définitivement disparu » (29).

Dans ce contexte, l'œuvre de Segalen se trouvait à la confluence de plusieurs courants dans la critique qui étaient à la fois scientifiques, littéraires, poétiques, théoriques, et politiques. À l'interstice des récits de voyages, de l'exotisme, de l'orientalisme, de l'archéologie et de la poésie, la figure de Segalen en tant que voyageur-écrivain se trouvait en opposition à celle du poète-archéologue. Mais à partir de ces diverses analyses de l'œuvre, Segalen est reconnu peu à peu comme une figure exemplaire, en tant que voyageur, écrivain, archéologue et poète. À la fois appartenant au même cadre que ses contemporains, c'était possible de le distinguer par son esthétique du Divers, son discours de l'altérité et par sa poétique de l'absence.

L'exotisme de Segalen, dans sa relation avec la Chine, incarne donc une nouvelle attitude à l'altérité qui cherche à la préserver à tout prix. D'une part, elle a été considérée comme une avance sur le premier stade de l'exotisme parce qu'elle échappe aux apories de la représentation de l'Autre, mais sur le plan politique, elle fournit l'occasion de voir dans cette attitude la prise de conscience de l'ethnocentrisme de l'Occident.

Bien que Segalen se distingue par sa poétique et son esthétique, sa relation au colonialisme restait une source d'ambivalence. Dans cette optique, la présence de stéréotypes de l'Extrême-Orient – présents dans ses textes – ont ajouté un timbre à sa gloire.

Or, l'enjeu de la question de ce que la Chine a apporté au poète se résume donc par la question suivante : Comment concilions-nous la prise de position esthétique de Segalen, y compris sa nostalgie coloniale et son rapport ambigu à l'orientalisme saïdien ?

Cette question nous ramène au débat concernant l'inclusion ou non de Segalen dans le discours « orientaliste ». Dans *From Occupation to Revolution: China through the eyes of Loti, Claudel, Segalen and Malraux (1895-1933)* (1996) et *Figuring the East: Segalen, Malraux, Duras and Barthes*, Yvonne Hsieh et Marie-Paule Ha, situent le poète dans le discours occidental sur l'Extrême-Orient. Elles soulignent la prédominance des images stéréotypées dans l'œuvre afin de combler l'absence d'une lecture proche dans les analyses de Saïd.

Dans son analyse de l'image de la Chine dans les textes de Loti, Claudel, Segalen et Malraux, Yvonne Hsieh montre que l'on ne peut pas ignorer la présence de la nostalgie

coloniale, de l'érotisme et des images stéréotypées de l'Extrême-Orient. Mais elle souligne, en même temps, que Segalen était « tout à fait lucide devant les problèmes internes et externes de la Chine » (Hsieh 69). Cette lucidité est une source de l'ambivalence dans l'accueil de l'œuvre parce que, d'une part, elle montre que Segalen était conscient de l'image qu'il créait de la Chine et, d'autre part, du fait qu'il préférait cette image – sa vision de la Chine – au pays contemporain et à la réalité dure des conditions du peuple chinois.

Hsieh montre que Segalen assume sa prise de position esthétique qui implique, selon le poète, qu'il valait mieux que la Chine s'effondre en gardant sa forme impériale, que de perdre sa singularité dans la poursuite d'une modernisation sous une forme républicaine. Pour Hsieh, donc, ce qui symbolise la rencontre avec la Chine de Segalen, c'est l'image du poète-archéologue qui déterre une statue ancienne, afin de « l'amadouer d'un présent mauvais et décevant, pour qu'elle fasse revivre la belle civilisation chinoise d'antan » (72). Hsieh place la rencontre de Segalen avec la Chine sous le signe d'une déception profonde qui s'exprime dans une lettre à Henry Manceron (29 mars 1912) que le poète écrit après avoir passé presque trois ans en Chine :

« Vois-tu, la besogne est surhumaine : Apprendre un pays immense, et quand on commence à l'apercevoir, s'apercevoir soi-même que ce pays n'existe plus, et qu'il est à ressusciter. Comme matériaux : le fouillis, la richesse avare, le chaos plein d'or et de mélasse, les chemins les plus détournés, le temps le plus perdu » (C II 1260).

Puis, il résume son attitude vers le présent :

« Et d'abord il faut délibérément supprimer toute la Chine dite moderne, nouvelle, républicaine. Franchement, ce n'est point de parti pris que je la hais, mais d'essence et de non-sens. C'est la singerie même, le bovarysme piteux, la mesquinerie, la couardise, la lâcheté de toute nature, l'ennui, l'ennui surtout » (1260).

L'analyse d'Hsieh étale des exemples des préjugés du poète en les situant dans le contexte du regard français sur l'Extrême-Orient. L'argument qu'elle présente se résume par l'idée que face à la déception que le poète éprouvait devant la Chine contemporaine, Segalen se donna la tâche de réinventer la Chine antique. Cette réinvention se réalisa à travers l'archéologie, d'où son intérêt croissant à ce domaine, mais laquelle restait, pourtant, soumise à son devoir de poète. Dans *Feuilles de route*, son journal de route écrit lors de la mission « Segalen-Voisins-Lartigue » qui eut lieu en 1913-1914, le poète remarque donc à Ya-cheou le 26 juin 1914 : « Ci-finit l'Archéologie », et puis il ajoute : « Ceci est bien le début du voyage » (OC I 1161). Comme le remarque Forsdick, les pages du journal qui suivent deviennent des brouillons pour son récit de voyage *Équipée* (Equipée: étapes réelles, étapes imaginaires 141).

De cette manière, nous voyons que la hiérarchie établie entre ses intérêts n'était jamais mise en doute chez le poète qui profitait de ses divers talents pour enrichir son œuvre.

Dans la même note de *Feuilles de route*, Segalen écrit ses réflexions sur son texte de l'avenir qui allait se baser sur son journal. Il décide de créer « la Parodie lyrique du Journal composite de la Route de la mission ». Ce texte ne verra jamais le jour, mais deviendra *Équipée* qui s'ouvre sur la déclaration suivante :

« J'ai toujours tenu pour suspects ou illusoire des récits de ce genre : récits d'aventures, feuilles de route, racontars – gonflés de mots sincères – d'actes qu'on affirmait avoir commis dans des lieux bien précisés, au long de jours catalogués.

C'est pourtant un récit de genre, récit de voyages et d'aventures, que ce livre propose dans ses pages mesurées, mises bout à bout comme des étapes » (OC II 265).

Cette mise en garde avertit le lecteur qu'*Équipée* n'est pas un récit de voyage convenu, mais une forme de parodie de ce genre que Segalen emprunte pour évaluer le rôle que jouent l'imaginaire et le réel dans l'expérience même d'un voyage. Segalen crée, ainsi, une distance entre son texte et le genre qu'il emprunte, ce qui distingue *Équipée* d'autres récits de voyages ou reportages sur la Chine. Nous soulignons ce geste parce qu'il manifeste l'attitude que Segalen adopte face au pays où il passa cinq ans. Son « roman chinois », *Le Fils du Ciel* imite la forme d'une annale de la cour, *René Leys* est une parodie d'un roman policier, *Le repos du septième jour* parodie le drame du même titre de Claudel, *Odes* emprunte l'ancienne forme chinoise avec des commentaires, et *Équipée* est une parodie d'un récit de voyage. Segalen critique, il ironise et il tient à distance toute forme de représentation du pays qui risquerait de confondre ses textes avec le journalisme, les récits de voyage et la sinologie. En 2008, Jennifer Yee prolongea cet argument dans le contexte de l'Océanie, montrant que *Les Immémoriaux* mine le discours dont il faisait partie. Yee propose, ainsi, que Segalen serait un participant subversif du discours « orientaliste ». Cette idée nous rappelle, à son tour, la formule de Khatibi à ce sujet :

« Tout en célébrant les paysages et les sites de la Chine, tout en s'identifiant à Lui (l'Empereur céleste), il méprise ce peuple... Cet exote est un ethnocentriste, un aristocrate atavique qui fait un retour sur lui-même et retombe dans le même cercle de valeurs et de préjugés, la même tradition de méconnaissance et de la dénégation. Cependant, c'est là un retour qui, d'une manière ou d'une autre, déstabilise cet ethnocentrisme et cette image d'autosuffisance. » (Khatibi 52)

En novembre 1978, lors du colloque au musée Guimet, le véritable temple de la sinologie française, Bouillier posa la question – qui à ce moment fut relativement nouvelle – de la relation entre l'œuvre du poète et la Chine. Dans cette communication dont le titre était « Le détour de la Chine », Bouillier suggère que Segalen avait fixé sa vision de la Chine avant de s'y rendre et que, de surcroît, il aurait pu créer sa poétique en s'appropriant d'autres civilisations antiques comme celle de l'Égypte ancienne, par exemple. Bouillier développe son argument selon une trajectoire qui ne nous amène pas à la Cité Interdite de Pékin, mais à la rue de Rome à Paris, chez Stéphane Mallarmé.

Or, ce qui distingue le chef-d'œuvre poétique de Segalen n'est ni son intégration des cartouches chinois en épigraphe, ni son détournement des allusions littéraires et historiques à la Chine classique, mais sa façon de se confronter, dans le sillage de Mallarmé, à l'impuissance du langage comme forme de représentation. La distance irréductible qui existe entre les mots et les choses fait éclater une poétique de l'absence qui libère le poète de la *mimésis*, un affranchissement qui débride la Poésie de son lourd devoir, celui de la signification du réel.

Mais paradoxalement, cette libération introduit, en même temps, le désir débridé des formes poétiques dont le sens et le son s'accordent et s'harmonisent dans un texte capable d'exprimer l'essence des choses. On n'échappe pas simplement au réel, et Segalen ne cherchait pas à s'en éloigner, mais au contraire, il visa sa transcendance à travers la forme et la signification qui furent, à la fois, graphiques et sonores. Comme Mallarmé le remarqua en 1897 dans « Crise des vers » :

« Un désir indéniable à mon temps est de séparer comme en vue d'attributions différentes le double état de la parole, brut ou immédiat ici, essentiel là.

Narrer, enseigner, décrire même, cela va et encore que chacun suffirait peut-être pour échanger la pensée humaine, de prendre ou de mettre dans la main d'autrui en silence une pièce de monnaie, l'emploi élémentaire du discours dessert l'universel reportage dont – la littérature exceptée – participe de tout entre les genres d'écrits contemporains.

À quoi bon la merveille de transposer un fait de nature en sa presque disparition vibratoire selon le jeu de la parole, si ce n'est pour qu'en émane, sans la gêne d'un proche ou concret rappel, la notion pure ? ».

Dans la préface à sa collection de *Stèles*, Segalen introduit ce qu'il considérait comme un nouveau genre de poésie. Le stèle-poème se modèle sur des pierres qui fonctionnent en Chine

comme des arrêts dans un rituel, comme des décrets impériaux, comme des noms désignant un lieu ou offrant des renseignements au bord de la route. Toutes ces fonctions n'étaient pas exprimées à travers un langage contemporain ou un dialecte local mais, au contraire, par une langue de signes purs, le *wên*. Segalen le décrit ainsi :

« Jeu symbolique dont chacun des éléments, capable d'être tout, n'emprunte sa fonction qu'au lieu présent qu'il occupe, sa valeur au fait qu'il est ici et non point là. Enchaînés par des lois claires comme la pensée ancienne et simple comme les nombres musicaux, les Caractères pendent les uns sur les autres, s'agrippent et s'engrènent dans un réseau irréversible, réfractaire même à celui qui l'a tissé » (Stèles / 古今碑錄 [Gu jin bei lu] v. 1 58).

Le stèle-poème vise l'universel à travers un système de signes qui s'enracine dans la situation où il se trouve et au moment même de sa lecture. Permanent grâce aux signes, et perpétuellement renouvelé par la lecture, ce nouveau genre aspire à une mise en pages qui transforme le poème-stèle en œuvre d'art totale qui n'exprime pas un moment ou n'évoque une situation, mais incarne son idée même. Selon Segalen, les stèles, de même que ses stèles-poèmes, « n'expriment pas ; ils signifient ; ils sont ! » (59).

Bouillier, s'appuyant sur l'analyse de François Cheng, souligne le fait qu'à cet égard, Segalen adopte une notion taoïste concernant la fonction sacrée du *wên* et son efficacité dans la mise en ordre du réel. Le pouvoir des signes d'introduire de l'ordre ou du désordre dans le monde est une croyance observée par des taoïstes et des bouddhistes, ce qui se manifeste dans le geste de recopier des sutras ou de porter des talismans composés de *wên*.

Ce point qui aurait pu servir comme preuve d'une relation profonde du poète à la culture chinoise devient, pour Bouillier, un repère dans son argument que Segalen ne s'intéresse pas à la Chine, mais à l'idée de créer une poétique de l'absence capable d'incarner le moment et l'éternité. Bouillier insiste sur le fait que « cette croyance dans le pouvoir magique et créateur du langage n'est pas limitée aux Chinois » (103).

Deux points demandent à être répétés dans cet argument. D'abord, Bouillier souligne le fait que Segalen a suivi Mallarmé dans sa tentative de créer une forme poétique qui serait capable d'une transcendance de l'impuissance du langage face au réel, ce qui se réaliserait dans le stèle-poème. Cette nouvelle forme incarne l'affranchissement de la Poésie de la *mimésis*, ainsi que l'appropriation, chez Segalen, non simplement du *wên* mais de la culture de la Chine antique. Le deuxième point – que cette appropriation aurait pu être effectuée par rapport à une culture – remet en question la nécessité de la rencontre avec la Chine, ce qui dévoile la vérité déconcertante que Segalen se servit de la Chine comme une ressource pour la création de son œuvre poétique.

Or, malgré la joie qu'il éprouva lors de son premier voyage en Chine et, en dépit de son éblouissement devant la Chine antique, Segalen adopta une attitude vis-à-vis de la Chine contemporaine qui demeura ambivalente. Lors du colloque au musée Guimet, François Cheng résuma cette attitude qui informait la relation que Segalen entreprit avec la Chine :

« Segalen a voulu découvrir la Chine de l'intérieur, et par là, découvrir son être intime. Il a étudié le chinois et l'histoire chinoise. Durant ses séjours en Chine, au contraire de certains Occidentaux qui vivaient en vase clos dans les quartiers réservés des grandes villes il a, lorsqu'il voyageait à travers les provinces intérieures, côtoyé de près les Chinois, non pas certes les intellectuels, mais surtout le petit peuple qui, en cette période où la Chine – pour des raisons historiques touchait le fond de l'abîme – vivait dans une grande misère et un grand désarroi. On chercherait en vain, dans ses récits une grande allusion à un dialogue ou à une conversation approfondie avec les gens qui l'entouraient de propos condescendants » (Espace réel et espace mythique 134).

Cheng indique une relation particulière vis-à-vis de la Chine et du peuple chinois qui distingue Segalen de ses contemporains dans certains respects tout en le leur rapprochant dans d'autres. Or Segalen fut « orientaliste » dans le sens d'un homme érudit qui s'intéressait à l'Extrême-Orient et qui, à la suite de sa formation en sinologie à l'École des langues orientales et au Collège de France, par Chavannes et Vissières, participa à la génération pionnière de l'âge d'or de l'archéologie française. À cet égard, Segalen tint à distance les Européens de Chine qui habitaient Pékin de manière cloisonnée à l'abri du monde chinois moderne, mais comme le montre sa correspondance, il partagea les mêmes attitudes et préjugés que ses contemporains par rapport aux Chinois, et participa à la vie des Européens vivant en Chine, entretenant des rapports avec d'autres couples qui partageaient ses intérêts.

Lors du colloque au musée Guimet, François Cheng, lui aussi, a proposé une approche préliminaire à la question de ce que la Chine a apporté à l'œuvre de Segalen. Il analyse la relation de Segalen avec la Chine selon trois axes qui se résument par une conception de la Chine comme « espace réel », « espace mythique » et « espace du signe » (135).

L'espace réel se compose des voyages du poète comme ils sont représentés dans ses journaux et dans sa correspondance, bien entendu, mais aussi dans ses récits ; *Un Grand Fleuve* et *Équipée*. Cheng souligne la relation que Segalen entretient avec la terre jaune, une relation « quasiment sexuelle » qui relève des descriptions « souvent avec plus d'acuité dans le regard et plus de finesse dans les détails que bon nombre d'artistes chinois » (137). L'espace mythique signale, selon Cheng, la géographie mythique de la Chine antique qui est animé par le yin et le yang, le grand souffle dans le vide primordial qui influence la géographie du réel :

« Cette espèce de Mythologie géographique (ou de Dynamisme universel), Segalen l'a sentie très fort et l'a fait entrer dans sa propre vision. À la manière d'un peintre chinois, il ne regarde plus les montagnes comme des masses fixes ; il décèle toute la force rythmique qui les anime, prête à les transformer en vagues » (141).

Cheng souligne le fait que Segalen incorpore dans sa vision de la Chine, une vision taoïste de la nature et de la géographie de la Chine, et il affirme que Segalen s'approprie la cosmologie chinoise lorsqu'il s'identifie à l'empereur, l'adoptant comme la figure principale de sa vision de la Chine. À cette richesse apportée aux espaces parcourus, Cheng propose que Segalen ajoute une autre dimension propre aux poètes, l'espace du signe :

« Le vrai espace, pour un poète, c'est celui qui vit dans le signe et entre les signes. En Chine, Segalen s'est confronté à une conception spécifique du signe, conception née de l'existence même des idéogrammes, que les stèles rencontrées au hasard des routes rendaient plus manifeste encore » (147).

Cheng insiste sur le rapport entre les poètes chinois taoïstes et la collection de *Stèles*, ce qui se remarque par leurs tentatives respectives d'introduire le Vide dans le langage, c'est-à-dire, d'introduire une faille ou une cassure dans la logique et dans la linéarité des vers, laissant circuler les sens et les sons des signes. Pour Cheng, le jeu des signes qui en résulte « engendre une possibilité de signification plus riche et plus profonde » que la description et les formules classiques. Cheng nous ramène, ainsi, de la Chine ancienne à celle de *fin-de-siècle* Paris : « De même que Mallarmé, Segalen a rêvé d'un Livre-Espace » (150). Or, dans son analyse de *Stèles*, Cheng souligne le fait que Segalen crée un univers qui s'organise selon les cinq sens de la géomancie chinoise. Cette orientation qui organise un double espace, de l'Empire du Milieu et l'Empire du Moi, est employée par le poète pour imposer aux sens sa nouvelle signification. Comme le précise Cheng :

« Volonté et Souveraineté pour le Midi, Esprit de Guerrier et Héroïsme pour l'Occident, Bonté et Amour pour l'Est, Vertu et Amitié pour le Nord » (150).

Dans son analyse, Cheng propose que Segalen s'approprie la cosmologie chinoise pour créer son univers « chinois » qui s'organise selon des sens traditionnels. La rencontre de ces sens n'est rien moins que la carte de son cœur, ce qui mène vers l'âme du poète, le royaume éternel où son démon secret est souverain, ou comme le souligne Cheng : « Car les chemins apparemment extérieurs ne sont autres que les interstices de l'Âme ; le cheminement réel y aboutit au mystère, et le hasard s'y transforme en destin » (150). Dans *Stèles*, les poèmes

mènent vers la rencontre de la vie et la mort, ouvrant la porte vers le cinquième sens, le centre, le chemin de l'âme.

Conclusion

Nous n'avons ni exposé le premier voyage de Segalen à l'ouest de la Chine, ni les détails de son stage d'interprète à Pékin parce que l'objectif de notre analyse est d'exposer la qualité des relations amicales du poète. Nous avons montré, aussi, que Segalen cherchait à créer un cercle d'autres gens qu'il estimait capables de voir la Chine et puis de faire voir leur vision de ce pays. Il entretint des relations amicales avec diverses personnes, ce qui forme un monde caractérisé par des relations harmoniques d'une part, et des désaccords de l'autre. La source de ces désaccords était souvent un manque de valeurs esthétiques chez O'Neill, par exemple, lesquelles n'étaient pas nécessairement les mêmes que Segalen, comme le montre l'exemple de Voisins. Notre analyse a montré, ensuite, que les poètes et les écrivains que Segalen admirait se chevauchaient dans son cercle d'amis et furent aussi des poètes. Dans cette perspective, Yvonne occupe un rôle central dans le réseau parce qu'elle savait voir les paysages que Segalen parcourut, de sorte qu'elle se montre son Eurydice. Nous osons utiliser cette métaphore d'Orphée et Eurydice parce que, comme le montre *La Tête*, Yvonne était capable d'aider Segalen à réaliser sa relation idéale entre l'exote et son lecteur. Cette relation idéale est née lors d'une période charnière avant son départ pour la Chine, à Paris lorsqu'il préparait son examen pour le stage d'élève interprète. Cette période marque le début de l'évolution dans son exotisme qui allait former son attitude vis-à-vis de la Chine et du peuple chinois. Cette attitude pousse le poète à faire revivre l'ancienne Chine dans sa vision de la Chine.

Ensuite, dans la deuxième partie, nous avons mis au jour la division géographique de la Chine de Segalen par Essileeff et, à partir de son constat que cette « Chine » existait dans un contexte discursif et culturel, nous avons exposé les prismes du discours occidental sur l'Extrême-Orient afin d'identifier plus précisément de quelle « Chine » on parle lorsqu'on débat de son importance dans l'évolution de l'exotisme au XX^e siècle, ou par rapport aux développements des « sinographies » différentes. Cette analyse nous permettait de considérer l'importance des textes de Segalen dans le contexte des divers discours occidentaux sur l'Extrême-Orient : l'exotisme et la sinologie positiviste d'une part, et ce que Saïd qualifiait de l'orientalisme de l'autre. Dans cette perspective, notre analyse se limitait à la critique de Segalen, discutant à partir des analyses textuelles de la critique des romans *René Leys* et *Le Fils du Ciel* ou de sa poétique *Stèles, Peintures, Équipée*. Cette approche discursive se justifie dans le contexte de ce chapitre par le fait que nous avons pour objectif, dans cette partie, de

situer une conception de la Chine comme le site de l'épanouissement personnel du poète, dans un réseau de connaissances qui se place sous le signe de l'amitié, lequel prend son sens par sa différence par rapport à la conception conventionnelle dans la critique qui traite la Chine comme une source de l'altérité.

Notre analyse montre, pourtant, que le débat sur la nature de « la rencontre avec la Chine » d'une part, et la relation entre « la vision de Chine » du poète et les discours occidentaux sur la Chine d'autre part forment, ensemble, une collection de débats complexes qui nous renvoient au fait que Segalen s'affirme dans une prise de position poétique qui s'enracine dans son esthétique du Divers et dans son opposition à l'entropie, lesquelles se basent sur des valeurs et une politique conservatrices.

Ce parti pris lucide de la part du poète, nous pose aujourd'hui une question fondamentale : comment rendre compte du fait que Segalen s'affirme dans sa voie de poète, assume sa différence et refuse de jouer le jeu de la représentation et, cela faisant, érige une prise de position poétique qui nous confronte à une conception de la Poésie qui dévoile son corollaire, la figure du poète, entendue comme l'Exote. Comment concilions-nous cette vision qui appartient finalement, non pas à la Chine, mais au poète et à son esthétique du Divers ?

TRANSCENDANCE

« La dernière fois que nous avons causé, j'ai parlé à Victor de mon amitié, d'absence, de ces élans vers lui, spontanés, libres et forts, de l'été, de la reconnaissance en lui de l'Insaisissable ».

Jean Lartigue 1918¹⁷

Introduction

L'idée prévalant dans la critique que la Chine était pour Segalen une source de l'altérité peut être tracée par sa remarque dans *Essai sur L'Exotisme* que la rencontre avec l'Autre ou la sensation de l'Exotisme est essentiellement « la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle » (OC I 751). Mais cette relation entre l'exote et d'autres cultures s'enracine plus profondément dans la relation intersubjective entre le *Je* et le *Tu*. Pour Segalen, l'altérité dans le sens d'une « incompréhensibilité éternelle » résulte de son analyse phénoménologique du sujet, laquelle affirme que l'on ne peut pas accéder directement aux expériences de l'Autre, ou que l'on ne saurait habiter sans subjectivité. Cet aveu de l'impénétrabilité de l'Autre réserve au fond du sujet un monde *insaisissable* que le poète décrit dans *Le Double Rimbaud* :

« Il existe d'ailleurs dans chacun de nous, et pour chacun de nos modes de penser, de vouloir et de sentir, une irréductible et forclosée tanière que, de gré ou de force, de haine ou d'amour, nous ne pouvons entrouvrir à autrui » (OC I 491).

Cette tanière, comme le souligne Christian Doumet, est la véritable source de l'altérité dans l'œuvre de Segalen, laquelle suscite la sensation de l'incompréhensibilité éternelle et justifie son aveu d'impénétrabilité d'autres individus, sexes, races et cultures (Victor Segalen: l'origine et la distance 56). Dans *Le Double Rimbaud*, en raison du fait que cette philosophie du sujet risque de nous enfermer dans nos univers personnels – sans rapport à l'autrui –, Segalen s'interroge sur la possibilité que nous pourrions partager nos expériences du monde, que nous pourrions nous livrer ou nous donner aux autres. A cet égard, le poète considère que nos « gestes » et nos « grimaces » ne sont que des « pantomimes et mascarades de tréteaux », de sorte que « derrière l'être baladin, le moi essentiel reste tapi dans le fond de son antre, et la tanière demeure inaccessible » (OC I 491). Comme nous l'avons montré dans le quatrième chapitre, cette conception du sujet comme une série de « Moi » qui flottent sur un Moi

¹⁷ Cité dans Rodriguez, Philippe. *Jean Lartigue, une vocation, la Marine, une passion, la Chine, une amitié, Victor Segalen*. Paris : Les Indes Savantes 2012. (106)

essentiel (le Soi). Elle sous-tend, aussi, le jeu d'esprit qui inspirait Segalen de faire de sa vision de la Chine une allégorie de son Moi essentiel. Dans cette perspective, la vision de la Chine constitue la mise en œuvre de son expérience subjective du monde et, par conséquent, l'expression oblique de son Moi essentiel. Or, traduire son expérience en sa vision esthétique constitue un acte poétique qui rend possible la communication indirecte de cette partie de Soi qui reste imperceptible à tout regard direct, y compris, toute forme d'introspection directe, laquelle, à cause du bovarysme, est aperçue autre qu'elle est.

En raison du fait que l'on ne peut pas se pencher sur soi-même et se regarder dans son essence, il est nécessaire de révéler les qualités du Moi essentiel (le Soi) à travers des rencontres successives avec le Divers. Le monde géographique dans toute sa diversité est, bien entendu, une source de l'altérité, mais ce sont surtout les autres et les œuvres d'art qui sont également des sites possibles d'une rencontre fructueuse. En quête du Divers, l'exote parcourt le monde, jouissant de la diversité de ses formes et de ses représentations. Ce que Segalen cherchait dans la représentation du monde – et chez les autres – était leur vision du monde. Ces représentations portent des traces de leur subjectivité et de leur Moi essentiel. D'où l'importance des tableaux d'un Gauguin, ou la poésie d'un Rimbaud ou d'une pièce musicale de Debussy.

Dans le contexte de la philosophie du sujet qui sous-tend l'esthétique du Divers, la transcendance désigne, non pas une rencontre avec l'Absolu ou le moment du Salut, mais le moment où, ayant absorbé les visions des autres, l'exote franchit une nouvelle étape dans son cheminement, un dépassement du moi qui implique sa renaissance au monde et, ce faisant, la jouissance d'un nouveau Moi, qui flotte sur le Soi, dont l'exote est encore plus conscient des qualités essentielles. Donc, la quête du Divers transforme le monde en sites possibles d'une rencontre qui peut faire renaître la vision du monde de l'exote et améliorer sa connaissance de lui-même. Les étapes de cette quête marquent des renaissances au niveau du Moi parce qu'elles sont, en effet, la renaissance rendue possible par la connaissance de Soi et le choc du Divers. Être en quête du Divers, pour Segalen, signale la possibilité de s'exalter dans la vie, ce qui transforme son esthétique en art de vivre.

Cette image positive d'une quête dont les moments de transcendance surgissent périodiquement informe la conception, chez Segalen, de la vie comme une série de naissances qui marquent des étapes franchies dans le moment. À l'image de Zarathoustra donc, l'exote devrait monter sans cesse vers des cimes de son imaginaire, vers des nouvelles pistes de son âme.

Mais cette vision utopique n'est pas à l'abri d'un pessimisme croissant qui se révèle progressivement vers la fin de sa vie. Face à la position dans laquelle le poète se trouvait vis-à-vis d'une société bourgeoise et matérialiste, Segalen ne garde pas d'illusions. En fait, il se

montre lucide devant le destin du poète, informé, comme il était, sur le sort de Rimbaud et celui de Gauguin. À cet égard, les figures du poète dans *René Leys*, *Le Fils du Ciel* et *Le Maître-du-Jour* souffrent à cause de leurs angoisses. Ils se sacrifient tous pour leur vision du monde qui, en fin de compte, échoue. Mais en dépit de leurs échecs, il reste dans chaque cas, un moment pénultième, glorieux, et tragique où ils triomphent dans leurs univers esthétiques seulement pour être détruits dans leur propre vie.

Dans ce dernier chapitre, il est question d'analyser comment Segalen met en scène l'angoisse de la figure du poète dans ses textes, une mise en scène qui double ses réflexions intenses concernant son rôle dans le monde et l'état de son âme. Nous montrerons que Segalen imagine son exote comme un héros tragique qui, se trouvant à l'encontre du présent et méconnu par ses contemporains, se sent le devoir de faire son œuvre à tout prix et, peut-être, de mourir pour défendre sa vision du monde.

***René Leys* ou « mon ami Jardin Mystérieux »**

René Leys : l'idéal du poète

En route, lors de son premier voyage en Chine, Segalen remarqua dans une lettre à Yvonne (8 août 1909) :

« J'ai cette chance, un mois après mon arrivée dans un pays de tenir mon livre : Tahiti : arrivée 23 janvier – 1^{er} mars : Immémoriaux... Chine : 12 juin - 1^{er} août : Fils du Ciel ou équivalent » (C I 955).

En faisant ses recherches pour ce texte, il fit la connaissance de Maurice Roy, jeune homme plurilingue qui habitait en Chine depuis quatre ans. Segalen remarqua avec joie que sa relation allait lui faire gagner beaucoup de temps dans ses préparations documentaires pour *Le Fils du Ciel*. Il remarqua dans ses lettres à sa femme qu'il allait être capable d'achever son manuscrit en une année. Mais cette relation avec Roy devint encore plus intéressante quand ce dernier lui dit qu'il avait accédé à la Cité interdite. Segalen créa un dossier à propos de Roy, ce qui allait devenir le sujet du roman *René Leys*.

Tandis que *Le Fils du Ciel* met en scène une version condensée du règne impérial Guangxu (1874-1908) du point de vue de l'intérieur de la Cité Interdite, le drame de *René Leys* se déroule pendant les derniers mois avant la révolution d'automne qui eut lieu le 10 octobre 1911. Mais puisque cette période d'histoire alors contemporaine en 1912 s'enracinait dans les événements de la période Guangxu, ces deux textes représentent deux étapes dans la chute ultime de la dynastie Qing. Cet entrelacement expose le contexte de la révolution qui s'impose dans le récit, et la période qui intéresse le personnage principal, – un avatar du poète – est

précisément celle qui est exposée dans *Le Fils du Ciel*. Ce contexte politique et contemporain constitue la trame qui sous-tend les deux romans.

René Leys met en scène l'échec d'un écrivain médiocre, Monsieur Sié, qui est venu en Chine pour pénétrer le mystère de la mort de l'Empereur Kouang-Siu (Guangxu). Comme nous l'avons constaté dans le chapitre précédent, le texte s'ouvre sur l'aveu de l'échec de l'écrivain : « Je ne saurai donc rien de plus » (OC II 457). Le sujet du roman glisse ainsi vers la relation entre M. Sié et son professeur, un jeune Belge qui s'appelle René Leys, d'où le titre du roman.

Au seuil du livre, le lecteur rencontre la dédicace « à sa mémoire » suivie par les initiales « V. S. ». Le doute qui plane sur le roman commence par cette phrase équivoque qui pourrait être soit une référence à l'auteur et à la personne qui avait réellement inspiré le récit, Maurice Roy, soit une référence écrite par le protagoniste (dont les initiales sont aussi V. S.) au personnage qui a inspiré son roman (qu'il n'écrira jamais), René Leys. Cette ambiguïté voulue par Segalen forme le thème central du roman et le place sous le signe de la question « oui ou non ? » D'une part, elle manifeste son attitude vis-à-vis de la Chine où il faut vérifier de ses propres yeux tout renseignement sur le pays et, faute de vérification personnelle, il vaut mieux réserver tout jugement. D'autre part, en inscrivant cette attitude sceptique au cœur de son texte, il ne crée pas simplement une vision de Pékin qu'il traite, selon le cliché, comme la capitale d'un monde essentiellement mystérieux, il orchestre aussi la confrontation du « mystérieux » avec le réel.

Or, pendant son premier voyage avec Augusto Gilbert de Voisins, les deux voyageurs commencèrent une collaboration sur un *Essai sur le Mystérieux* qui allait prendre pour son objet le « Moment Mystérieux ». Une variante particulière du moment d'Exotisme, le Moment Mystérieux est provoqué par le conflit entre « deux mondes différents » et, surtout, par la confrontation du réel avec son opposé, l'irréel, qui n'est pas exactement l'imaginaire. Pour Segalen, le mystérieux est le domaine propre aux poètes, aux savants et aux fous, ceux qui ressentent, dans l'existence, d'autres dimensions du monde quotidien :

« Nous nous complaisons d'ordinaire, en ce confort de la pensée claire, rassise ; nous appelons cela vivre sainement, faire fond sur le réel, toucher du pied le bon sol solide, posséder la santé morale... Nous nous en félicitons entre nous... Cela nous repose, nous dilate, nous nourrit... et, parfois, nous fait largement bâiller d'ennui : tout est si naturel.

Alors regardons un peu de côté, ailleurs, vers des hommes plus rares – et douteusement élus – dont la vie est faite d'autant de trouble que la nôtre de clarté, et pour lesquels la simplicité de tous nos bons phénomènes familiers se transforme en angoisse, en question

irrésolues, - nos visions nettes en regards équivoques qui en font des visionnaires.... Ces sont les poètes, les savantes et les fous » (OC I 785)

Dans son essai, Segalen érige sa prise de position contre la bonne société qui se félicite de vivre sainement, mais il souligne aussi l'importance de l'expérience du monde des figures pour qui l'irréel, l'imaginaire ou le divin, joue un rôle fondamental. Ces figures engendrent le conflit entre le réel et l'irréel parce qu'elles confrontent la réalité objective, partagée par tous avec leur propre expérience du monde, vivement subjective, pour ne pas dire déraisonnée. Pour Segalen, il est ces figures et leur expérience qui pourraient déstabiliser l'autosuffisance de la bonne société, une confiance en soi-même et en réalité telle quelle et dont Segalen s'ennuie.

En marge de ses notes, le poète souligne son point de départ :

« *Le Mystérieux ne réside pas tant dans « un monde essentiellement mystérieux » que dans le Moment où ce monde vient confronter le réel »* (OC I 785)

Segalen introduit, ainsi, l'idée fondamentale à partir de laquelle il allait écrire *René Leys*, un roman qui met en scène la confrontation du monde irréel construit par le protagoniste et son informant, V.S. et René Leys, avec le monde réel incarné par l'avènement de la Chine républicaine. *René Leys* n'est pas seulement un texte équivoque, mais il emmène le lecteur vers cette confrontation qui fait effondrer le mythe de la Chine impériale sous le poids du réel. Au cœur de cette Chine, on retrouve un écrivain médiocre qui cherche à percer à jour le mystère de la mort de l'empereur Kouang-Siu, et une figure du poète, René Leys, qui devient sa complice dans leur construction de la Chine que l'écrivain, « Monsieur Sié » selon la forme sinisée de son nom, préfère au pays qu'il avait sous ses yeux.

Selon la critique Simon Leys, ce roman met en scène l'expérience propre de l'écrivain à Pékin, révélant « miraculeusement et de manière inattendue par son auteur - l'essence de la vérité de son séjour en Chine » (137). Pour Simon Leys, Segalen met en scène son expérience de l'incompréhension d'un pays qu'il préférerait garder comme une source de l'altérité, ainsi qu'une ressource de formes pour sa poétique. Cette analyse est renforcée par l'histoire devenue légendaire de la genèse du roman, selon laquelle Segalen fit la connaissance de Roy au moment où il préparait *Le Fils du Ciel*. Roy, qui lui fournit des renseignements concernant la vie à l'intérieur de la Cité interdite, racontait des histoires si extraordinaires que Segalen commença à noter ses histoires dans un dossier « Annales secrètes de Maurice Roy ». Dans cette perspective, *René Leys* est la mise en œuvre de leur relation, de sorte que les deux personnages principaux sont en effet les avatars de Segalen et Roy.

Dans une page recueillie dans le dossier *Imaginaires* qui constitue le germe du roman, Segalen note deux titres possibles : « Jardin mystérieux » et « Mon ami jardin mystérieux »

(OC I 825). En dessous, il écrit une réflexion sur la « mort » particulière de son ami, Maurice Roy :

« Je n'ai plus de raisons de garder ceci pour moi tout seul. Non point que mon ami soit mort ; ce qui serait la plus explicable et la plus inoffensive, car la mort déclenche si bien les plus complètes indiscretions ! Mais c'est tout comme. Ce qui existait en particulier, ce qui existait comme différent, ce qui *était*, enfin, en lui, n'est plus. Il ne vivait que par un certain décor, dans certains palais, au milieu d'espaces mi-fictifs, mi-réels ; il jouait avec des personnages... qui existent, si l'on veut ! (Les journaux en parlent) – mais dont la vie ne valait que par une certaine attitude qui est tombée, qui me délie de tout » (OC I 825).

Segalen retrouva Roy quelques années plus tard, après l'avènement de la Chine républicaine. Roy s'était délaissé de sa vie antérieure et prit ses distances de tout ce qu'il lui avait raconté. Ces feuilles sont publiés dans *Imaginaires*, de même que « les Annales secrètes de Maurice Roy » permirent, à la critique, de juger la distance entre le vécu de Segalen et sa mise en œuvre dans *René Leys*. Cette distance montre l'écart entre Segalen et son avatar Monsieur Sié, le jeu que Segalen joue en ironisant sur son statut de médecin, ou son ambition d'écrire un feuilleton. En somme, l'avatar de Segalen est une version de lui-même qui aspire à un type de fiction à laquelle il s'opposait en réalité. Or, le roman « chinois » que son avatar souhaite écrire concernant la mort de l'empereur Kouang-Siu fut le sujet même qu'il traite dans *Le Fils du Ciel*, mais sous une forme radicale qui correspond mieux à son esthétique du Divers.

De ce point de vue, *René Leys* est une version romanesque qui s'enracine dans le vécu du poète et le transforme en récit qui joue consciemment avec le rapport entre ses bases - les événements politiques et les figures réelles – et les événements irréels et réels racontés lors de l'histoire. Comme, par exemple, en réponse à la nouvelle qu'il y avait eu une émeute (laquelle, en réalité, allait provoquer la chute ultime de la dynastie), Monsieur Sié, écrit dans son journal le 11 octobre 1911, date de la révolution de printemps :

« Il ne peut y avoir 'révolution' en Chine : à peine une rébellion ! Cependant, il me faut en parler à René Leys. Lui seul peut me fixer sur l'importance de l'émeute. Lui seul est directement en cause, si l'on s'en prend aux gouvernements dynastiques du Trône. Après tout, comme chef de police et amant de la Reine impératrice, lui seul – dirai-je – est doublement, ou décuplement, payé pour ça » (OC II 547).

L'ironie s'aiguise à ce moment dans le texte où le lecteur se rend compte de la date et de la crédulité de Monsieur Leys qui va bientôt être désabusé de ses illusions.

Toutefois, cet avatar de Segalen n'est pas entièrement dupe, mais vacille dans sa crédulité aux prises de ses doutes. Il admire son ami et veut croire ses histoires, mais il reste sceptique et mesure ce qu'il entend de Leys contre ce qu'il lit dans les journaux. Au début du texte, il est fier de ses connaissances du Palais et traite les renseignements dans les journaux avec dédain. Mais, à cet égard, il refuse de voir ou d'entendre le réel, rejetant les renseignements de son voisin Monsieur Jarignoux, s'isolant dans le quartier tartare, et dévalorisant les explications de son professeur de chinois, maître Wang. Il est désorienté et se montre incapable de pénétrer le mystère de la Cité interdite ou la langue chinoise dont le sens lui reste opaque. Au début du texte, c'est bien Leys qui se montre capable de percer à jour le mystère, et surtout, parce qu'il parle parfaitement le pékinois, parcourt les allées et ruelles de la ville sans jamais se perdre, et a mystérieusement accès au Palais. En fait, selon Leys, il avait même connu l'empereur !

Dans un long échange à propos de « Lui » (l'Empereur), Leys lui raconte « simplement » qu'il avait été l'ami de l'Empereur. Monsieur Sié, en réponse, note dans son journal :

« En effet, quand un être comme René Leys en dépeint d'autres sous les couleurs et dans les contours animiques du Portrait que je viens d'écrire sous ces mots, - ces êtres ne peuvent que se détester ou s'aimer, jusqu'à la détresse ou la passion. René Leys aimait donc d'une jeune amitié cet Empereur jeune et dolent, cet abandonné...

Et lui-même est très jeune et dolent dès qu'on ne le voit plus en pleine action physique. Mais alors comment L'a-t-il connu ? » (OC II 480).

Dans leur relation, M. Sié occupe la position d'un apprenti qui s'initie à la langue chinoise, au monde pékinois, et il est en quête du mystère qui allait être transformé en matière pour son roman feuilleton. Mais vu qu'il n'est pas bien préparé pour sa quête, il se retrouve aux prises avec Leys qui, de son côté, possède tout ce qu'il faut pour être son guide.

Et pourtant, Segalen ne laisse pas son lecteur sans quelques indices pour l'avertir du jeu qui en train de se jouer : Leys est lecteur avide de Paul Féval (1816-1887), par exemple, et se modèle sur l'auteur de *Mystères de Londres* (1843) et d'autres feuilletons fantastiques. Et ce sont précisément ses connaissances d'initié et son imaginaire fantastique que Monsieur Sié apprécie chez Leys. Vers la fin du récit, lorsqu'il s'est mis à douter de son interlocuteur, Monsieur Sié écrit dans son journal qu'il « doute de quelque chose... c'est-à-dire, d'un seul coup, - de tout », et puis il oscille encore et écrit une description du « Moment Mystérieux » :

« Il y a le même élément de créance brutale à tout croire ou à tout repousser. Je me reprends : et je m'explique : ce n'est pas devant le merveilleux de l'aventure que l'on doit se récuser. Il ne faut pas tourner le dos au mystérieux et à l'inconnu. Les rares instants où le mythe consent à vous prendre à la gorge... à solliciter son entrée parmi les faits

quotidiens de la vie..., les minutes hallucinées mesurables pourtant à la montre, dont le battement retentit ensuite sur les années, - il ne faut rien négliger de cela... » (OC II 560)

M. Sié, après avoir passé neuf mois à écouter les histoires de son ami, commence à se rendre compte des qualités de son interlocuteur, en tant que conteur et poète. Il se sent aux prises avec son désir de savoir si les histoires sont vraies ou fausses et le plaisir qu'il a éprouvé en leur écoutant. Or, Monsieur Sié vit le moment mystérieux dans la mesure où il est au centre du conflit entre le Pékin que lui avait raconté Leys, et la réalité de Pékin qu'il voit avec ses propres yeux. Il poursuit :

« Le fait est là : ce garçon m'a raconté des histoires mystérieuses et merveilleuses. Une seule. Il m'a laissé voir, il m'a conduit, il m'a ouvert... Oh ! voici que pour la première fois depuis si longtemps son surnom chinois me revient à l'oreille : il m'a véritablement ouvert au long des nuits chaudes et froides, le loquet de jade du 'Jardin Mystérieux' dont il semblait le maître... Il conte si bien ! Et tant de gens pourraient l'envier » (OC II 560).

Dans cet extrait, le terme « Jardin Mystérieux » signifie les espaces clos du « dedans » de la Cité interdite. Toutefois, dans le contexte des lettrés chinois, ce terme peut aussi indiquer l'amitié parfaite ou l'ami parfait. Tout le long du texte, M. Sié signale que certains de ses dialogues notés sont en chinois. Il est sous-entendu, même lorsqu'on les lit en français, que l'échange avait eu lieu dans une autre langue. Dans cet extrait, le jeu d'esprit dans le texte est révélé par le fait qu'en Chinois, le surnom donné à Leys par M. Sié est « Jardin Mystérieux » et, comme le précisent Timothy Billings et Christopher Bush, les caractères pour ce terme forment un *hao* ou un surnom littéraire. Ils remarquent aussi les connotations érotiques que porte ce terme, ce qui dévoile l'érotisme du passage cité ci-dessus, puisque le Jardin mystérieux aurait pu être Leys lui-même (V. Segalen, *Stèles / 古今碑錄 [Gu jin bei lu]* v. 1 331).

Que René Leys porte le surnom « Jardin Mystérieux » est important dans le cadre de ce chapitre car il affirme que Leys incarne la figure du poète idéal, qui sait faire éprouver le « Moment Mystérieux » de son interlocuteur. Mais ce terme signale, aussi, que leur relation est celle d'une amitié parfaite à travers laquelle ils ont créé, ensemble, une vision merveilleuse de la Chine, que M. Sié préférait à la réalité. *René Leys* offre donc un exemple d'une relation amicale qui se base dans l'activité de « se raconter des histoires », dans les deux sens de cette expression.

La relation entre M. Sié et Leys est celle d'une initiation. Comme nous l'avons noté, au début du texte, bien qu'en quête du mystère de la mort de l'empereur, M. Sié n'est pas bien placé pour atteindre son objectif. Et pourtant, il améliore progressivement son niveau de langue, de même que ses connaissances de la situation qui l'entoure. Il écoute attentivement son Maître et commence à constater des moments où ce dernier évite des détails ou se contredit sur un point. À cet égard, la relation visuelle révèle le progrès qu'il fait car, au début du texte, il n'était pas capable de reconnaître les amis de Leys, il confondait les noms des Princes et était perdu devant le spectacle au théâtre. Mais au fur et à mesure que le récit se déroule, M. Sié possède de plus en plus de confiance en lui-même, il remarque qu'il comprend mieux la langue et commence à s'affirmer dans ses connaissances de la situation autour de lui.

Dans une des confrontations de plus en plus fréquentes avant la fin du récit, le narrateur s'affirme dans ses pouvoirs et ses connaissances européennes contre les connaissances de Leys :

« - Enfin, raconte ce que tu veux sur tes amis particuliers, mais laisse-moi te parler de mes « connaissances » ! Je connais assez bien le « Père Yuan » pour t'affirmer l'avoir vu descendre du train spécial, le troisième, à sept heures dix de l'horloge européenne, monter en voiture (deux chevaux noirs) et entrer à Pei-king, par la porte... latérale de l'ouest, et passer Ts'ien-men-wai... et s'en aller... » (558)

M. Sié qui, au début du récit, se méfiait des renseignements dans les journaux et les conseils de son voisin, M. Jarignoux, s'appuie enfin sur des formes de connaissances modernes et rationnelles. Il affirme sa capacité de voir et de reconnaître ce monde réel, ce qui remet en cause la connaissance ésotérique – dans le sens qu'il n'est pas objectivement vérifiable – de son Maître. Ce conflit suscite le moment où M. Sié suggère avec rancœur que Leys ajoute du poison à ses « *histoires* » qu'il ne croit plus (OC II 566).

M. Sié accuse Leys d'être menteur et tâche de séparer le vrai du faux dans ses histoires. Mais il ne réussit pas, car Leys se montre capable de lui répondre : la preuve ultime de s'il était l'amant de l'empresse douairière Yong-Lu, le fait qu'elle porte son enfant !

Le lendemain, Monsieur Sié découvre que Leys a été empoisonné et, qu'en réalité, il s'est donné la mort. Ébloui par les événements, il relit ses notes pour mieux comprendre ce qui s'est passé entre eux :

« J'ai relu ce manuscrit, mot par mot, dans un corps à corps et une émotion grandissante, non plus avec mon doute ni ma défiance, mais établissant l'irrécusable certitude de ma propre culpabilité. »

En relisant ses notes, il se rend compte du fait que tout ce qu'il lui avait suggéré, Leys l'a fait. Il précise ainsi :

« Les attentats à la vie du Régent ne m'appartiennent pas : on les lisait dans les journaux, mais je m'accuse de cette question répétée : Dites-moi, Leys une Manchoue peut-elle être aimée d'un Européen... et... - Et quinze jours après, il était aimé d'une Mandchoue... »
(571)

Cette prise de conscience de sa part le convainc qu'il est responsable de la mort de son informant:

« René Leys ne s'est pas tué. *On* ne l'a pas empoisonné. Et pourtant il est bel et bien mort d'un poison. (Ce paradoxe est le plus véridique des aveux.) Le poison: c'est *moi* qui le lui ai proposé, - certes le plus méchamment du monde - c'est de moi qu'il l'a reçu, accepté et bu.; et cela depuis notre première entrevue... » (571).

En se rendant compte du jeu qu'ils avaient joué ensemble, Victor Segalen renonce à écrire son roman et décide de quitter la Chine moderne. Mais en partant, cet écrivain, ayant désormais perdu ses illusions s'interroge sur sa propre attitude vis-à-vis de ce qu'il vient de vivre. Il note:

« Tout ce que j'ai dit, il l'a fait, à la chinoise, puisqu'il vient, à la chinoise, de m'en donner, par sa mort, la meilleure preuve - qu'il préférerait prendre sa vie et sauver la face... et ne pas se trahir ni me trahir et ne pas démeriter... Tout ceci est donc vrai « à la chinoise » ? »

M. Sié se retourne sur son sentiment de culpabilité en écrivant :

« J'étais son ami – devrais-je dire avec le même accent, le même regret fidèle – sans plus chercher de quoi se composait exactement notre amitié... dans la crainte de le tuer, ou de la tuer une seconde fois... ou – ce serait plus coupable encore – d'être mis en demeure d'avoir à répondre moi-même à mon doute, et de prononcer enfin : oui ou non ? » (572).

La fin du texte marque la fin de la Chine dynastique, l'abandon par M. Sié de son projet littéraire et son séjour en Chine. Il tourne le dos à ce pays devenu moderne, républicain et par ce fait même, occidentalisé. Mais dans son refus de prouver ou non la vérité des histoires de Leys, M. Sié signale aussi la fin de son initiation par ce dernier. Or, selon Segalen, l'abandon du projet littéraire médiocre par M. Sié ne constitue pas un échec. Au contraire, il marque une

prise de position esthétique qui affirme la valeur de l'inouï, de l'irréel, du moment mystérieux, et toutes les diverses visions du monde qui appartiennent aux poètes, aux savants et aux fous.

À cet égard, comme le souligne Charles Forsdick, cette façon d'achever son texte pose un défi au lecteur car, s'il cède à la tentation de répondre 'oui' à la question finale, il risque de perdre la possibilité d'accéder à la vision mystérieuse de l'exote (Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity: Journeys between Cultures 180). Le lecteur qui cherche la certitude dans les détails du roman, détruira la vision délicate de l'exote qui dépend de l'altérité de la Cité interdite et de la Chine impériale. Forsdick propose donc que si le lecteur accepte cette « altérité absolue » il sera capable d'accéder à la vision du monde de l'exote. Cette interprétation de la fin de *René Leys* est importante pour notre analyse parce qu'elle montre comment Segalen inscrit l'« altérité absolue » dans une lutte contre le monde moderne et le désir de tout connaître. Il insiste sur l'altérité en créant un espace hors de portée de la raison et des explications scientifiques. Il remet donc en question la notion de vérité absolue en la relativisant par la notion d'une vérité « à la chinoise ».

Pour notre part, nous insistons sur le fait que dans ce roman, M. Sié se trouve initié par son Maître à la prise de position esthétique que Segalen lui-même adopta. Dans cette perspective, nous voyons que l'avatar de Segalen passe de la position de la figure du poète médiocre qu'il déteste à celle de l'exote érudit et hautain qu'il affirme.

Dans *Le Double Rimbaud* Segalen fait un commentaire concernant le poète qui pourrait s'appliquer à la relation mise en scène dans *René Leys* :

« Cette haine du présent, du présent mesquin *parce que présent*, est encore un signe de l'initiation poétique. Au prix des somptuosités imaginaires qui restent l'apanage de ces cerveaux créateurs, le moment qui passe est fade et morne. Le regret a toujours suscité plus d'hymnes – et plus beaux – que la possession satisfaite. Et le désir, plus joyeux, plus fort et superbe que tout autre pensée humaine, auquel pourtant, nul ne dédia de statue, que nul peuple ne divinisa, ce fut le vrai démon familier de tous les poètes, de tous les actifs et les forts. Et comme il sait désirer, notre Rimbaud-poète ! » (OC 1 491).

Le jeune Belge introduit M. Sié aux plaisirs de créer une vision du monde qui se révèle plus riche que son expérience du réel. Pour Leys, le parti pris est fait, et le déroulement de l'histoire et de l'initiation de M. Sié rendent nécessaire la mort du héros qui choisit de se donner la mort, plutôt que d'avouer ses ruses. Leys meurt pour protéger sa vision du monde et, ce faisant, il se montre authentique, comme d'autres exotes – comme Paofai ou Gauguin – qui, selon Segalen, demeurent fidèles à eux-mêmes et à leur vision du monde, mais qui sont victimes de l'avènement du monde moderne, du Progrès. Cette volonté de se sacrifier pour sa vision, transforme René Leys en figure de poète idéal, celle qui doit, face aux forces

entropiques, se martyriser pour l'exotisme. Ainsi, cet exote montre que dans l'univers de Segalen, il mérite son surnom de « Jardin Mystérieux ».

Dans cette perspective, il importe de souligner enfin que M. Sié regarde Leys comme son ami, et c'est par respect de cette amitié qu'il refuse de prononcer « oui ou non ». Il y a donc deux éléments en jeu dans la fin de ce roman : le premier porte sur la prise de position esthétique du poète, le défi au lecteur de garder une place pour le mystérieux dans la vie, et de construire des mondes mystérieux du Divers pour combattre la Connaissance et le Même. L'autre élément est tout personnel, intime, voire passionnel. Cette relation elle-même ambiguë, se fonde sur l'affection (parfois réprimée) que M. Sié éprouve pour Leys qui est à souligner dans ce texte. Autrement, le combat mené par l'exote contre l'entropie se mène à travers des relations intimes entre poètes qui travaillent en collaboration, vivant des relations qui les protègent du réel, et permettent toutes formes d'initiation à la vie de l'exote.

*

En 2003, Marianne Bourgeois écrit *Monsieur Sié*, un roman qui constitue la mise en fiction de sa découverte de l'œuvre segalienne. Suite à la lecture de *René Leys*, la narratrice offre une analyse psychologique du texte. Elle présente les deux personnages, M.Sié et Leys, comme les avatars presque identiques à Segalen et à Roy. Mais, en insistant sur la sexualité ambiguë de ces deux personnages, Bourgeois considère la fin du roman comme l'aveu inconscient de Segalen qui expose son admiration pour Roy, son jeune compagnon et qui, selon elle, était victime de leur relation amicale. Elle analyse leur confrontation ultime qui pousse le jeune Leys au suicide, comme une réaction autoritaire et insensible du côté de Segalen vis-à-vis de son ami :

« Lucidité tardive. Invention romanesque un peu fragile. Non, il n'était pas l'ami de René Leys, mais un juge d'une sévérité intransigeante, aveugle envers celui qui n'était qu'un enfant complaisant, dix-sept ans..., des vulgarités, des défauts, des faiblesses, mais aussi beaucoup de talent, un enfant en quête d'amour et l'autre sadiquement ne retient que ses manques ou les lui fait payer avec une cruauté inconsciente, c'est en fait quand il est clair que la femme ne viendra pas, qu'il est bien homosexuel, qu'il l'emmène dans la rue pour une explication, qu'il le condamne en se ralliant à la condamnation publique, au jugement social terre-à-terre, il se comporte comme un Jarignoux, il tue une part de lui-même, il n'accepte pas sa marginalité, sa part féminine, son homosexualité. Cette dureté, c'est la dureté de Segalen envers lui-même ? Et il faut bien en arriver à la forêt de Huelgoat... » (Bourgeois 169).

Bourgeois suggère que dans le roman, au lieu de devenir lucide devant l'avènement de la Chine moderne, M. Sié se comporte mal, ce qui laisse voir la répression de sa sexualité dans

un recul vers une attitude d'un petit bourgeois comme M. Jarignoux. L'expérience qu'il a vécue en Chine le force à faire face à ses propres sentiments, son affection pour son « ami », le jeune René Leys.

René Leys incarne les qualités que Segalen recherche en lui-même en tant qu'artiste. Il se montre capable de raconter ses histoires avec richesse et avec vivacité, ce qui réalise le transfert immédiat et constant de sa vision à M. Sié. Sa capacité à broder ses histoires sur les connaissances de M. Sié les entraîne dans la création commune d'un univers qui dépasse le réel, ce qui constitue la dimension essentielle de leur relation que M. Sié admire à la fin du roman. Ainsi, il refuse de juger la vérité des histoires racontées par Leys, celles qu'ils ont créées ensemble, dans ces moments de partage qui forment un exemple de *l'acte poétique*.

En revanche, la raideur et l'insensibilité que les jugements de M. Sié manifestent en outre de ce lyrisme créateur, exposent de manière juste l'incompréhension du monde social qui les entoure et qui ne comprend rien de cette relation créatrice et sacrée du poète.

Ainsi, les deux personnages, comme le suggère Bourgeois, peuvent représenter les deux faces du poète, à cheval de son rôle de Médecin de la marine en tête d'une famille bourgeoise, et de son identité de poète-artiste, capable de créer sa vision du monde. Bien qu'il ait choisi d'être médecin dans la Marine, Segalen ne semble pas avoir échappé au dilemme du poète, de la question de l'authenticité que nous avons exposée dans le troisième chapitre : il cherche toujours un moyen d'accepter lui-même et de vivre en tant que poète à l'encontre des normes de la société qui l'entoure. Voilà pourquoi, en se sacrifiant pour sa vision du monde, René Leys s'affirme dans sa voie et devient, ainsi, la figure du poète idéal, l'exote.

Jean Lartigue ou la remise en question de l'exote

L'histoire d'une amitié aussi intense que profonde dans Stèles

Dans la critique, il est convenu de citer le fait que *René Leys* se base sur la relation amicale entre Segalen et son informant Maurice Roy. Mais le surnom que porte Leys dans le texte, - « Jardin Mystérieux » - peut être un sobriquet qui s'applique à plusieurs personnes. Dans cette optique, force est de constater que toute analyse qui associe directement M. Sié et Leys à Segalen et Roy risque de manquer l'autre jeu de signification qui se déroule au sein de la vision de la Chine de Segalen. Or, si le personnage de Leys constitue l'idéal du poète, il s'inspire de toutes les amitiés de Segalen et, à cet égard, il faut nous tourner vers son ami le plus proche en Chine, Jean Lartigue.

Pendant leur premier voyage en Chine, Segalen et Voisins rencontrèrent Jean Lartigue, un jeune officier de la Marine, que Segalen avait rencontré de temps en temps chez les Pilly.

Suite à sa rencontre sur le *Doudart de Lagrée*, Lartigue écrit dans son journal à Tchongking (10 janvier 1910) :

« Mon exil vient d'être interrompu par deux écrivains, dont l'un Gilbert de Voisins, a un nom dans la littérature et dont l'autre, qui signe Max-Anély, a – ce qui est mieux – du talent et une très fine pensée » (Rodriguez 33).

Pour Lartigue, la disparité entre Voisins et Segalen le frappe. Il décrit ces voyageurs comme « La nuit et le jour, le Sud et le Nord » (Rodriguez 34). Ce contraste peut nous servir aussi dans la mesure où Segalen fut médecin de la Marine et poète avec des connaissances en sinologie, alors que Lartigue fut un officier de la Marine et écrivain et est devenu sinologue et archéologue accompli. Ce qui distingue les deux hommes est sûrement leurs attitudes vis-à-vis de la Chine et du peuple chinois, comme le souligne Rodriguez lorsqu'il analyse leurs collections de photographies de la Chine. Rodriguez souligne le fait que Lartigue s'intéressait à la vie quotidienne chinoise, et les riverains du Yangzi, alors que Segalen photographiait les paysages et les monuments qu'il rencontra. Suite à sa mission sur le Yangzi, Lartigue suivit une formation à l'École des langues extrême-orientales, à Paris. En 1912, il s'installe à Pékin où il allait compléter son stage d'élève interprète. Dans son journal en septembre 1912, Lartigue écrit :

« Nouvelle venue de Segalen. Elles jalonnent ma vie pékinoise et l'étayent. J'avais pressenti de loin cette amitié. En moi, elle date de Tchongking. Mais j'ignorais que sa montée commune dût être si vive. Cette fois, nous avons marqué son progrès, et l'avons scellé de l'échange de nos prénoms d'abord (à ma demande), puis la nuit suivante de l'avènement du « tu » (que Victor a proposé). Il m'a lu deux nouvelles, le siège de l'âme (tombeaux de Yoong Lo, aux Ming) et la tête. Elles sont belles. » (Rodriguez 42).

Lors de sa vie à la capitale, comme le suggère Rodriguez, cette période fut la première fois que Lartigue jouissait d'une liberté qui lui avait été jusqu'alors inconnue. Cette période constitue, ainsi, une période de découverte pendant laquelle les Segalen occupèrent une place centrale. En janvier 1911, le stage d'interprète eut sa fin, et Segalen déménagea à Tien-Tsin avec Yvonne et leur fils, Yvon. Il travailla à Imperial Medical College. Ce poste lui permit de préparer ses manuscrits déjà commencés au début de son séjour en Chine.

Pendant l'été de 1912, il publia *Stèles* chez les presses Lazaristes à Pékin. Ce texte recueille ses stèles-poèmes que Segalen considérait comme un nouveau genre de poésie. Or, les stèles sont composés à partir d'un travail sur des versions multiples, ou parfois d'un seul

coup, comme fut le cas de la stèle « Sans méprise » qui a été conçue après une soirée d’opium en compagnie de Voisins. La première édition à 81 exemplaires n’était pas commise à la vente, mais distribuée parmi ses proches : poètes et spécialistes en sinologie. Une deuxième édition qui comprend d’autres stèles supplémentaires parut en 1914. Dans la préface de la collection, Segalen précise les thèmes des poèmes selon les cinq sens dans la géomancie chinoise. Comme nous l’avons constaté dans le chapitre précédant, ceux orientés au Nord sont des « stèles amicales ».

Dans son étude récente *Jean Lartigue. Une vocation, la Marine, Une Passion, la Chine. Une amitié, Victor Segalen* (2012). Philippe Rodriguez identifie trois phases dans l’amitié entre Lartigue et Segalen : celle de l’« Admiration » de 1912 à 1914, celle de l’« Interrogation » de 1915 à 1917, et celle de la « Crispation » de 1918-1919 (Rodriguez 113). Les stèles-poèmes composées pour les deux éditions correspondent à la première période qui marque le début d’une relation intense et passionnée entre Lartigue et Segalen, ce qui révèle l’admiration de Lartigue pour son aîné de neuf ans, Segalen.

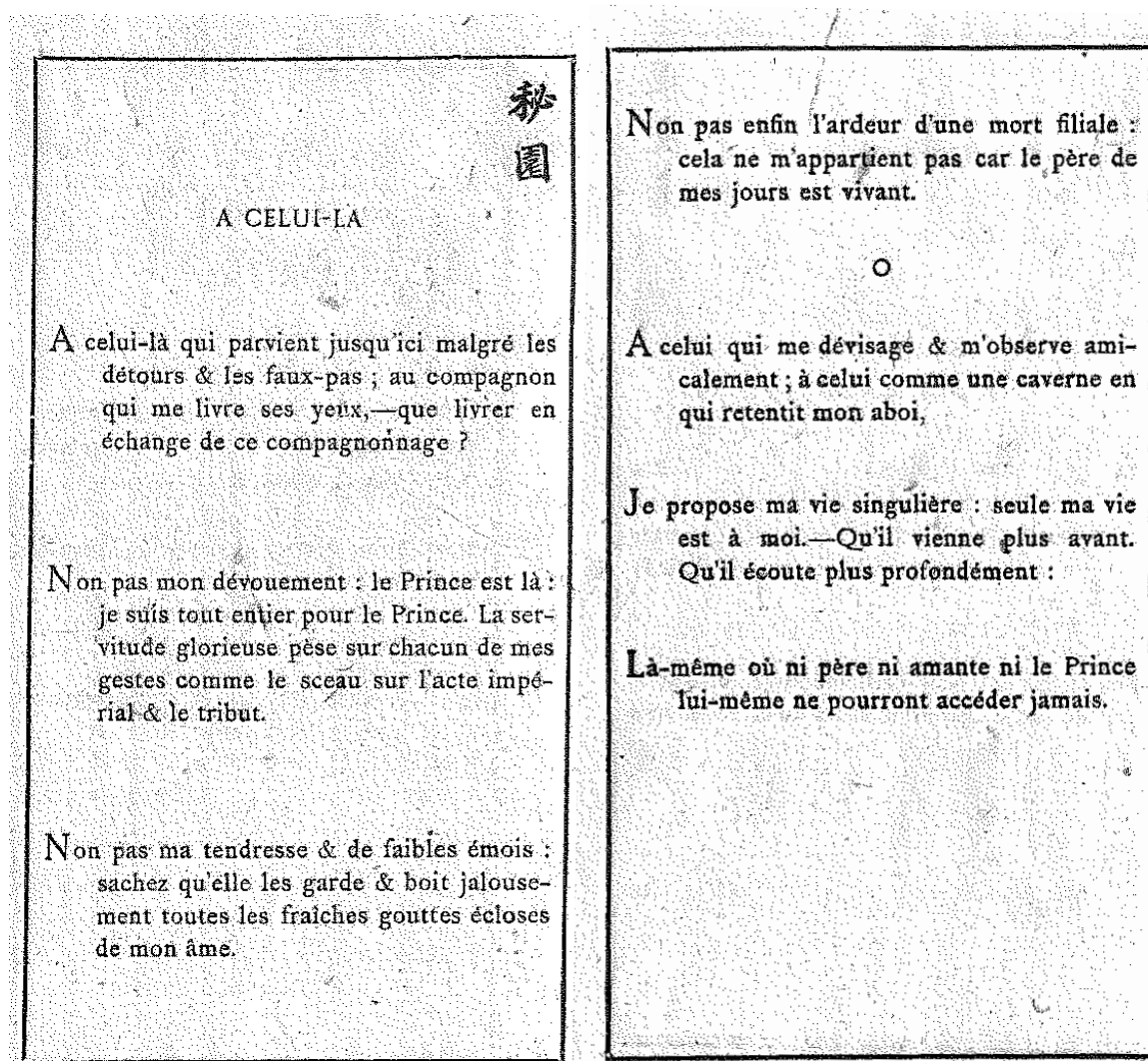


Figure 9 : (Stèles / 古今碑錄 [Gu jin bei lu] v. 1 133-136)

Cette stèle porte l'épigraphie *mi yuan*, signifiant « Jardin Mystérieux », et qui veut dire l'ami idéal ou amitié parfaite. Dans ce poème, Segalen, en parlant dans la voix de l'empereur, explique comment il est dévoué au « Prince », nom qui suggère la figure d'Augusto Gilbert de Voisins dans toute sa noblesse. Il explique aussi comment « elle » garde avec jalousie son âme qu'il lui avait promis. Cette figure signifie sa femme Yvonne. Enfin, il invite Lartigue, « celui qui comme une caverne retentit son abois » de s'approcher à « sa vie singulière » et tendre l'oreille pour écouter ce qui reste inaccessible au père, au prince et à l'amante. Etant donné la philosophie du sujet et des relations intersubjectives exposées au début de ce chapitre, nous voyons que Segalen invite Lartigue d'interpréter à travers « sa vie singulière » le timbre de son âme, l'écho de son Moi essentiel. Cette stèle intime qui se revêt d'une allusion littéraire chinoise et qui évoque en passant la piété filiale si chère au confucianisme, dissimule le vécu qui sous-tend cette stèle, tout en laissant le sentiment amical s'exprimer sans aucun doute. La stèle interpelle le lecteur qui imagine à son loisir à qui cette invitation a été offerte et, en réalité, le poème laisse ouverte la possibilité de multiples significations en raison du fait que le sobriquet « Jardin Mystérieux » peut faire référence à plusieurs personnes. Comme le précisent Timothy Billings et Christopher Bush, le *hao*, ou surnom, « Jardin Mystérieux » peut être employé pour désigner l'ami parfait et ne correspond pas exclusivement à une personne (Stèles / 古今碑錄 [Gu jin bei lu] v. 1 330). Et pourtant, pour ceux qui connaissent la nature des relations entre les Segalen et Lartigue, il est possible de montrer que cette stèle fait référence à Lartigue, ce qui dévoile à titre d'exemple, le double jeu que les stèles jouent avec le lecteur. Elles sont allusives et élusives dans leur sens, mais, pour ceux qui savent voir ou entendre les sentiments qu'elles expriment, elles les interpellent avec une force parfois effrayante.

A partir d'un incident à Tsien-Tsin en été 1913, Lartigue perdit du respect pour le poète, ce qui entraîna une période d'interrogation où Lartigue remettait en cause l'esthétique du Divers comme un art de vivre, puisqu'il y perçut la cause de l'attitude problématique de Segalen vers l'autrui.

Or, lors d'une promenade du long du quai, à Tien-Tsin, Segalen lui fit une grande confidence qui concernait selon le journal de Lartigue, des « questions d'affections personnelles » qui le poussa à se demander : « Mais pourquoi faire éclore ce 3^e aigle et, s'il venait à vivre que lui donner de moi-même en ménagerie ? » (Rodriguez 44).

Il n'est pas nécessaire d'interpréter cette remarque ambiguë, car l'essentiel reste l'effet de cet événement sur leur amitié, et pour cela, il suffit de constater l'extrait dans son journal, qu'il écrit à Pékin (6 juillet 1913) :

« Victor est revenu trois jours avant son départ, pour passer un après-midi à Pékin et une nuit avec moi. Nous voulions l'un et l'autre de la douceur et de l'apaisement. Et nous

sommes revenus vers le passé. Puis, mis en confiance par notre amitié exaltée à nouveau, nous avons ouvert les plus intimes portes. Je suis revenu sur la confiance quai de Tien-Tsin.

‘Tu as fait là l’épreuve de mon amitié, Victor : tu as tiré un terrible chèque sur ton crédit. J’ai vu que c’était bien toi, et c’est pourquoi j’ai été seulement froid.’ Maintenant que nous causons sans gêne de cela, il faut bien admettre tout de même le fait. Mais je n’ai pas achevé de démêler tout le trouble qu’il met en moi » (Rodriguez 44).

Dans la deuxième édition de *Stèles*, Segalen inclut le poème suivant qui décrit le désaccord qui avait brisé leur amitié parfaite et que Segalen cherchait à restaurer.

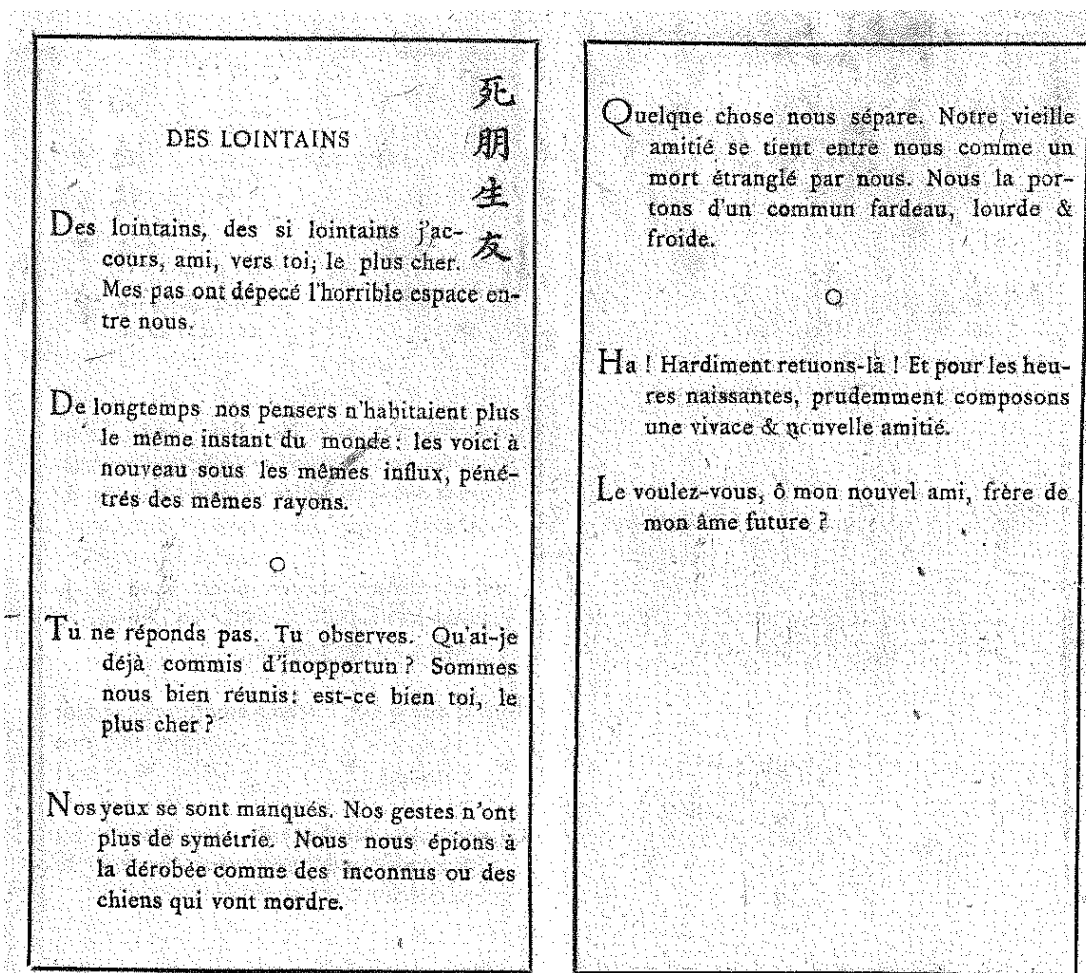


Figure 10 : (Stèles / 古今碑錄 [Gu jin bei lu] v. 1 130-132)

Segalen décrit leur amitié comme « un mort étranglé » qu'ils portent ensemble. Il suggère de le tuer une deuxième fois pour qu'ils composent une nouvelle amitié. Nous soulignons ici la formule « Hardiment retuons-la » parce qu'elle fait penser à Orphée qui voyage aux enfers pour faire renaître son Eurydice perdue. Cet écho lointain suggère, selon nous, que la relation intime entre Segalen et Lartigue, son « jardin mystérieux » était pour lui comme la relation

idéalisée entre Orphée et Eurydice, un rapport qui se fonde sur l'initiation d'Eurydice par Orphée, et qui se base sur l'amour, et incarne, comme nous avons vu dans le troisième chapitre, le désir d'écouter et d'être entendu. Or, comme Segalen souligne à travers André dans le récit *Dans un monde sonore* :

« « Non... Orphée, ce n'est pas moi. Orphée ne fut pas un homme, ni un être vivant ou mort... Orphée, mais c'est... dans notre humanité changeante, le désir d'entendre et d'être entendu ; puissance de vivre et de créer dans la sonorité ; c'est le symbole superbe de notre fuite hors les données gluantes et grossières de nos sensations archéennes faites de vue et pétries de toucher... » (OC I 562)

Hélas ! à l'heure de la composition de la stèle « des Lointains », leur « jardin mystérieux » avait déjà été pénétré par une disharmonie qui n'allait cesser de croître.

Or, ce premier désaccord présage un différend plus grave qui fit rupture dans leur relation amicale en 1916. Cette fois il était question du comportement de Segalen vis-à-vis d'Yvonne, ses attitudes exprimées à propos de son mariage, et puis son désir de solliciter l'attention d'autrui pour échapper au présent, et, ce qui, selon Lartigue, était plus grave, pour modeler Yvonne selon son image voulue d'elle. Lartigue s'interroge sur la nature de leur amitié, de même que sur l'exotisme de Segalen qui pousse le poète aux extrêmes. A cet égard, il s'inquiétait que Segalen s'isolât de plus en plus, négligeant, par conséquent, sa femme. En plus, le caractère et les intérêts différents de Lartigue et Segalen les entraînent dans des approches à la vie distincte. Segalen, exote, s'affirme dans son parti pris de l'art et, plus précisément, la création de sa vision poétique de la Chine qui s'enracine dans l'allégorie. Cette approche change fondamentalement sa relation au pays sous ses yeux, de même que ses relations avec ses proches, les transformant en « matière » pour son œuvre.

Lartigue, de son côté, l'accuse dans son journal d'une tendance narcissiste qui le rend aveugle au « mensonge dans son exaltation » que le poète ressent en créant son œuvre et dans sa relation avec Yvonne (Rodriguez 104). Dans une lettre (4 août 1917), Lartigue remet directement en cause la cohérence même de l'esthétique du *Divers* qu'il trouve paradoxale (Rodriguez 104-105).

Pour la première fois, Segalen trouvait que son esthétique du *Divers* était l'objet d'une critique faite par un proche qui connaissait bien le poète et ses textes. En plus, cette critique traitait l'esthétique du *Divers* comme une philosophie qui informait son comportement, son art de vivre. A cet égard, Lartigue observait la vie de Segalen autant que son œuvre et, vu que les deux sont imbriquées, cette critique mérite notre attention.

Dans son journal (7 juin 1917), Lartigue trouve paradoxale le fait que Segalen, en lisant son journal qu'il avait tenu depuis sa jeunesse, y retrouve les traces de son Moi essentiel (le Soi), ainsi que des éléments qui marquent les étapes de sa vie, ainsi que de ses « moi » successives. Pour Lartigue, cette philosophie du sujet contredit l'idée du « Divers », parce qu'il inscrit l'essence dans une esthétique du Divers qui se fonde sur une sensation qui est suscitée par la différence relative. Que Segalen insiste qu'il possède une essence « immuable » mais qu'il veut poursuivre le dépassement du Moi par des rencontres successives avec le Divers lui semble un contre-sens (Rodriguez 104).

Le problème s'enracine dans le fait qu'il y a toujours deux résultats du choc du Divers, l'un qui apporte du plaisir et une reconnaissance du soi à travers la rencontre, et l'autre qui suscite du plaisir et une reconnaissance de l'Autre apprécié dans son altérité. Segalen, en tant que poète, s'intéressait au premier résultat plutôt qu'au second, profitant de ses rencontres avec l'Autre pour créer son œuvre et pour s'affirmer dans son identité. Comme il note dans *l'Essai sur l'Exotisme*, « La sensation d'Exotisme augmente la personnalité, l'enrichit, bien loin de l'étouffer » (OC I 762). Par contre, Lartigue s'intéresse plus à la Chine et sa langue et aux Chinois eux-mêmes, de sorte qu'il ressent le choc du Divers comme un élan vers l'Autre qu'il apprécie dans toute son altérité.

Or, comme le souligne Rodriguez, Lartigue est devenu un sinologue qui s'intéressait au peuple chinois tout autant qu'à son histoire monumentale. Il incarne la sinophilie pure, alors que Segalen, en tant que poète, profitait de la sinologie pour échapper à la vie moderne que ce soit en Europe ou en Chine. La sinologie signale la route vers le passé, un chemin qui remonte vers l'origine. Pour cette raison, Segalen traitait la Chine comme une ressource, un mandarin qu'il pressait pour extraire le jus. Pour Lartigue, cette attitude l'emmène vers une impasse car le chemin isole le poète progressivement, l'emmenant vers l'épuisement de la ressource, et puis de lui-même. Il monte vers l'achèvement de son œuvre, mais cette quête semble être motivée par l'orgueil et le désir de créer son œuvre plutôt que d'entamer une relation avec l'Autre.

Lartigue soupçonne l'existence de cette motivation dans sa lecture d'*Equipée*, un texte où les rencontres avec l'Autre sont rares et distantes et, dans le cas du village au sel noir, l'objet d'une rêverie de l'exote. Segalen rêve d'être le héros dans sa quête du Divers et dans la création de son œuvre, mais, selon Lartigue, son rêve est illusoire, le produit de sa « chambre aux porcelaines » qui est décrite dans *Equipée* comme « avant tout une chambre close et réfractaire, un abri bien protégé, revêtu de la sœur minérale du plus aigre des métaux, l'acier : - la porcelaine » (OC II 268).

Cette critique mène au cœur de l'esthétique du Divers et cause une rupture permanente entre les deux amis. Lartigue accuse Segalen d'être motivé par l'orgueil et il critique son ami pour sa sollicitation d'un public lors de leur visite à Paris en 1916. Ce désir d'être reconnu par le public signale le désir excessif chez Segalen de faire son œuvre et de créer son nom, ce qui serait aux dépens de ses relations avec ses proches. Le choc du Divers stimule Segalen mais il ne s'intéresse pas à l'Autre en elle-même. Cette motivation se révèle par sa prise de position poétique où il se délaïse de la tâche de mettre en scène le pays au profit de sa vision poétique. Cette prise de position introduit une distance entre la Chine et sa vision de la Chine, laquelle dévalorise le réel au profit de son imaginaire. Dans le même geste, il dévalorise ses relations avec ses proches, ses expériences vécues en leur compagnie parce qu'il les transforme en matière pour son œuvre. Toutefois, à la différence des « impressions de voyage » qui préservent la valeur du présent et du vécu par sa mise en œuvre sous une forme mimétique, la vision de la Chine du poète transforme ses expériences, et les dénature à un certain égard.

Dans *Equipée*, Segalen transforme ses deux voyages en Chine en matière pour son expérience qui pèse la force de l'imaginaire contre celle du réel. Lartigue, pour sa part, n'aime pas ce texte qui ne capte rien de l'ambiance des étapes qu'ils avaient gagnées ensemble. Lartigue nota sa réaction dans une lettre à Segalen en 1916, ce qu'il reprit dans sa préface à la première édition qu'il publia avec Yvonne chez Georges Crès en 1929, soit trois ans après la mort de Segalen. Dans cette préface, il répète sa critique du texte, soulignant son manque de sérénité et son goût d'inachevé :

« Entre un fiévreux retour de Chine à l'annonce de la guerre, et une dure campagne dans les tranchées de Nieuport, Victor Segalen dut gagner pour quelques mois une provisoire « chambre aux porcelaines » à Brest. Le silence qu'il lui fallait pour écrire était combattu par le bruit de la grande guerre, et l'inquiétude de ceux qui, en ces années, étaient momentanément privés d'action, l'expropriant de son loisir précaire. Aussi, son œuvre d'alors est-elle cruellement exempte de sérénité. Et c'est par là surtout, que nous la sentons inachevée, car un artiste ne se sépare d'un livre, né de lui, que lorsqu'il lui accorde un certain degré de perfection, et l'œuvre alors reflète quelque chose de cet état d'alliance » (Rodriguez 185).

Dans une lettre à Lartigue (28 novembre 1916), Segalen avait rejeté cette critique, affirmant qu'il tenait « ce manuscrit comparable, en bien et ou en mal, à tout autre » des siens (C II 757). Le problème se trouve dans la transformation de leur voyage en arrière-plan vague qui reste secondaire à une réflexion sur le réel et l'imaginaire dans l'expérience même du voyage. Et bien que ce texte laisse le débat inachevé vers sa fin, en posant l'image d'un bas-relief qui figure deux bêtes contestant une sapèque : l'image du réel et l'imaginaire contestant l'Être,

pour Lartigue la prise de position esthétique qui informe ce texte montre que pour le poète, c'est l'imaginaire qui prévaut sur le réel.

Dans cette perspective, le prochain pas à franchir est de remettre en question la nécessité de l'« objet » d'un texte, ce que Segalen réalise avec panache dans *Peintures*, un texte où un bonimenteur expose des peintures magiques que le lecteur doit imaginer. L'importance de ce geste est double et elle représente une manœuvre dans l'argument. Or, tout en rendant l'objet d'un texte superflu à la poésie, *Peintures* affirme la relation entre l'auteur et son lecteur, car il transforme ce dernier en son complice.

Au seuil de *Peintures*, une collection de poèmes qui décrivent des tableaux imaginaires et réels, Segalen prête à son narrateur, un bonimenteur, un discours qui interpelle le lecteur avec les questions suivantes :

« Vous êtes là : vous attendez, décidés peut-être à m'écouter jusqu'au bout ; mais destinés ou non à bien voir, sans pudeur, à tout voir jusqu'au bout ? »

Et puis le bonimenteur explique son rôle en décrivant les peintures imaginaires qui figurent dans le texte : « Mon rôle est autre envers vous, et ces *Peintures* sont là pour vous le faire voir, seulement. Ce sont des peintures parlées ». Enfin, face à cette parade de peintures imaginaires, à cette vision tantôt taoïste, tantôt bouddhiste, Segalen propose au lecteur un défi : « Et pourtant, cette vision enivrée, ce regard pénétrant, cette *clairvoyance* peut tenir pour quelques-uns – dont vous êtes ? – toute la raison du monde et du dieu » (OC II 155-156).

Mais force est de constater que Segalen imagine de la résistance à son texte. Le bonimenteur :

« Déjà, si vous lisiez ceci dans l'avant-propos d'un livre, (un livre fait de pages que l'on tourne et de caractères que l'on saute quand on s'ennuie...) ne vous sentiriez-vous pas emmenés dans une insolite équipée, et déjà, lecteurs complaisants, n'auriez-vous pas quelque abandon pour l'auteur même taciturne ? Laissez-vous donc surprendre par ceci qui n'est pas un livre, mais un dit, un appel, une évocation, un *spectacle* » (OC II 156-157).

Suite à la création de cette nouvelle relation entre le bonimenteur et son lecteur, Segalen double la relation dans sa description d'une peinture magique qui s'appelle « Reflet dans des yeux ». Ce poème décrit une jeune fille dont le corps incarne « une grande pureté », et regarde droit devant elle. Dans ses yeux le lecteur doit imaginer voir « deux filles nues des pieds aux seins, l'une sur les genoux de l'autre qui la berce et la caresse de ses doigts ». L'image peinte dans les yeux de la jeune fille est, pourtant, le reflet dans les yeux, de sorte que ce que nous voyons n'est pas dans ses yeux mais la réflexion de ce qu'il y a dans notre regard posé sur elle.

Cette image érotique vient de notre imaginaire, donc, comme Segalen souligne : « Mais les yeux cependant se fixent bien droit dans les nôtres. Le reflet, alors, d'où vient-il ? Des *nôtres* ? De cet espace qui est *derrière* nous ? » (OC II 169).

Segalen souligne « cet espace *derrière* nous » parce qu'il suggère le Moi essentiel qui existe dans l'ancre derrière l'être baladin du Moi. En mettant en scène ce jeu de regards, Segalen crée un moyen de dévoiler l'arrière-pensée de son lecteur qu'il suppose regarder cette jeune fille pure avec un regard qui l'imaginait dans une position érotique. Il importe d'exposer la manière indirecte qui révèle à nous-mêmes, de façon inouïe et pendant la durée d'un éclair seulement, notre vie intérieure, des éléments de notre Moi essentiel. Ce faisant, Segalen crée un moment d'Exotisme qui nous interpelle et nous révèle à nous-mêmes.

Cependant, cette construction textuelle n'échappe pas au fait que l'effet produit par le texte n'est pas une véritable rencontre, mais existe dans les pages de *Peintures* de sorte qu'elle constitue le simulacre d'une rencontre. Segalen attribue à son lecteur l'image que l'on imagine dans les yeux de la jeune fille, la rencontre imaginée dans le texte reste imaginaire et, donc, le lecteur se trouve confronté par l'imaginaire de l'auteur. Cette fille est le type préféré de Segalen et il l'imagine sous un regard érotique. Le lecteur, pour sa part, se trouve ainsi face-à-face avec la vision de Segalen.

Le lecteur est absent, existant en dehors de cette relation que le bonimenteur cherche à attribuer à lui. Le lecteur se trouve sous la domination de l'imaginaire du poète. Il n'y a pas de rencontre, sauf celle qui se passe entre le lecteur et l'auteur du texte. À cet égard, *Peintures* constitue une rencontre sophistiquée avec son imaginaire qui se substitue pour la Chine. Le lecteur est la complice de l'auteur, mais, par moments, se trouve dans le rôle du spectateur – qui regarde du dehors du jeu. Lire ce texte n'est pas un moyen de rencontrer l'Autre dans le texte, mais d'être confronté par la vision de Segalen qui se compose des éléments de la culture chinoise que le poète transforme.

Lartigue refuse de suivre Segalen dans cette prise de position esthétique qui se manifeste dans son discours de l'altérité et sa poétique de l'absence. Dans son journal en janvier 1917, Lartigue écrit :

« Mon goût littéraire a évolué, et je sais bien que c'est dans le sens d'un affranchissement : je me libère peu à peu de la tutelle de Victor, dont j'étais influencé à Pékin, et très proche encore lorsque j'ai commencé à écrire *Armil* » (Rodriguez 50).

Le drame que Lartigue mentionne dans son journal resta inachevé. Mais le texte est la mise en fiction de son séjour à Pékin. Lartigue reste à l'étape de la représentation du réel et rejette l'élan qui mène Segalen vers la poésie et son allégorie du Moi qui transforme la Chine

antique en ressources pour sa vision. Lartigue voyait dans ce geste un narcissisme qui inspirait son ami afin de tourner le dos au présent et à ses proches dans la poursuite de son œuvre poétique. Mais il a vu le danger dans ce mouvement qui risque de déstabiliser le sujet, tout en l'épuisant, parce que sa création s'appuie sur l'orgueil et l'imaginaire du poète, plutôt que sur le rapport à l'Autre.

Il est précisément ce danger que l'ethnologue et critique James Clifford remarque dans son analyse de l'œuvre. Pour Clifford, l'esthétique de Segalen suscite la désintégration du Moi par son contact avec le Divers, ce qui se laisse voir dans l'épisode d'autoscopie dans *Equipée* et par la récurrence des doubles et des avatars du poète même qui peuplent sa « vision de la Chine ». Selon lui, les textes du cycle chinois forment « une ethnographie du signe sans contenu essentiel » (James 159). Comme les « peintures parlées » dans *Peintures*, selon l'esthétique du Divers, peu importe s'il n'existe pas de tableau original derrière son image imaginaire. La représentation conjurée lors de la rencontre forme la base de cette esthétique, un jeu de signes qui risque de fragmenter l'identité du joueur. Selon lui :

« La Chine de Segalen était plus distante et mystérieuse que le monde sensuel (...) mais la distance et le mystère ne seraient pas les chemins vers le 'Divers'. Il susciterait sans cesse la construction des doubles et des allégories du Moi » (James 158).

Dans cette perspective, la quête du Divers menée en Chine par Segalen forme un chemin vers la désintégration du Moi à cause de l'isolement du poète qui se délaisse du réel, bien que son œuvre soit composée d'éléments vraisemblables. L'attitude du poète face au réel le pousse vers son imaginaire comme refuge. L'archéologie, ses voyages, et sa quête du Divers se révèlent un exil du présent voire une fuite vers le passé. Au lieu de renforcer la personnalité de l'exote, Lartigue considérait que son ami se renferme sur lui-même dans sa chambre de porcelaines, ce monde réfractaire à l'image de la maison d'André dans *Dans un monde sonore*. En se délaissant des référents du monde, il risquait de se perdre dans son propre œuvre qui figurent de plus en plus d'avatars de son Moi. Bien que le poète se voie monter vers des cimes de son imaginaire dans un élan qui lui permettrait de créer son œuvre sous une forme de plus en plus radicale, Lartigue l'a vu autrement. Dans la préface d'*Equipée*, écrite trois ans après le décès par suicide du poète, il note :

« La 'chambre aux porcelaines', non pas complaisantes certes (l'ardent scrupule qui l'en a chassé venait d'elle) mais tutélaire, ce lieu d'asile dont il avait tant besoin, et où, au sortir de l'aventure, il eût pu être roi, le poète le retrouva saccagé. Il eût fallu en relever le mobilier épars, en recréer l'ornement détruit. La fin de 1918 le confronta avec cette tâche. Et il advint que, dans le bouleversement de toutes choses, l'imaginaire s'était fait résistant et hostile, exigeant d'être conquis à pas obstinés comme le but d'une étape de

montagne. L'effort pour gravir la dure montée, Victor Segalen était trop épuisé pour le tenir : le seuil de la chambre aux porcelaines était devenu un col inaccessible, et c'est tout au pied du chemin que le voyageur s'étendit pour attendre le sommeil, couché sur l'herbe douce, au bruit des eaux fuyant les cimes trop inhumaines » (Rodriguez 187).

Complicité et Trahison dans *Le Fils du Ciel*

L'Empereur Kouang-Siu – une figure du poète

Dans ce roman – qu'il pensait pouvoir être son chef d'œuvre – Segalen tenta la contre-épreuve de la « Chine de convention », la réalisation de sa « vision originale » de la Chine. Bien qu'il prît soin d'éviter le genre du roman historique, il se résigna à le faire jusqu'à un certain point. Pour prendre ses distances avec le genre, et pour dissimuler le fait qu'il mettait en scène une histoire bien connue dans la presse, il écrivit *Le Fils du Ciel* en se servant d'un regard à l'envers qui emprunte la forme des « annales » chinoises.

Mais cet exotisme du deuxième degré ne résume pas la forme radicale de ce roman qui s'enracine dans celle du Che King ou *Livre des odes* et qui présente de la poésie suivie par des commentaires qui l'expliquent. Le texte de son roman « chinois » *Le Fils du Ciel, Livre des annales Kouang-Siu* emprunte la forme d'une annale de la cour des Qin. Mais cette annale secrète se compose de trois niveaux de langage. Une narration qui forme le corpus de l'annale, ce qui constate les actions et les paroles de l'empereur, de la poésie « tombée de son pinceau » – de l'empereur dont le nom est sacré et ne se prononce pas – ce qui est transcrit par l'annaliste et qui forme l'archive de ses réflexions et, enfin, des commentaires sur la poésie de l'empereur de l'annaliste Han-lin.

L'annaliste Han-lin est une figure imaginaire à qui Segalen prête une généalogie historique. Or, ce personnage Chih-Huan est le fils du Censeur redouté Wou ko'tou qui avait critiqué, au prix de sa vie, l'empereur. Wou ko'tou, fut un personnage célèbre dans la « Chine de convention ». Dans cette optique, les annales, ainsi que les commentaires, ne sont pas objectifs, mais appartiennent à une prise de vue confucéenne et conservatrice de l'annaliste. Segalen exploite ce point de vue, créant un écart entre ce qui est évident dans la poésie de l'empereur et son commentaire par l'annaliste, pour que le lecteur lise entre les lignes afin de composer le récit. Cette structure narrative s'appuie sur le fait que Segalen met en scène des événements alors récents, qui sont composés des éléments familiers de la Chine de convention, et qui furent connus du grand public.

En créant son annaliste, Han-lin, comme figure fiable et partisane, Segalen montre qu'il partage cette conception du lettré chinois, face à la dynastie Qing qui s'écroulait, le lettré étant celui qui fut incapable de saisir les enjeux de la situation. Puisque l'annaliste interprète tout d'un point de vue conservateur et rigoureusement confucéen, son regard stéréotypé et myope sert à approfondir la méfiance envers sa parole chez le lecteur, ce qui renforce sa complicité avec l'auteur. Segalen scelle sa relation avec le lecteur aux dépens de son narrateur, l'annaliste Han-lin.

Il puise dans *China under the Empress Dowager* (1910) par J.O.P Bland et Sir Edmund Backhouse, un texte bien respecté à l'époque, pour faire un cadre à la fois historique et contemporain. Segalen expose le cheminement de la pensée de l'empereur Kouang-Siu, et la mise en scène de sa folie et de sa mort. Dans une lettre à Yvonne (24 octobre 1909) il écrit :

« ... que mon livre soit le livre de l'Empereur Kouang-Siu, qui vient de mourir, et qui, jeune, intelligent, enfermé trente-cinq ans sur lui-même, a dû rêver d'immenses choses que, faute de pouvoir accomplir, il aurait « composées » et chantées pour lui. Et ce serait, dans le plus strict sens du terme, le Roman de Kouang-Siu, qui régna effectivement quelque cent jours, fut souffleté par l'impératrice, enfermé, puis mourut étranglé d'un lacet de soie jaune par ordre de l'impératrice agonisante (Belle scène) » (C II 1022).

Dans la même lettre, Segalen qualifie son protagoniste de « son héros 'successif' » en raison du fait que *le Fils du Ciel* constitua une fonction sacrée dans la cosmologie chinoise. En tant que lien entre le Ciel et la Terre, son comportement vis-à-vis des rites assurait le bien-être de l'empire. Cela se déroulait selon les rites et, dans cette perspective, Segalen voit une figure humaine enfermée par cet univers dirigé par le rituel. Force est de constater, pourtant, que Segalen vise la mise en œuvre de cette figure humaine, prisonnier à l'intérieur de cette cosmologie et le monde politique du palais qui est dirigé par l'impératrice douairière, T'seu-Hsi (Cixi).

À l'époque, les textes comme *T'seu-Hsi, Impératrice des Boxers* (1910) par Soulié de Morant, ou bien, *China under the Empress Dowager* (1910) par J.O.P Bland et Sir Edmund Backhouse, adoptèrent un regard qui se concentre sur l'impératrice T'seu-Hsi comme figure centrale du drame historique de la Chine. Segalen, par contre, concentra son roman sur le règne de Guangxu depuis sa maturité jusqu'à sa mort (1898-1908). Puisque l'Empereur est le personnage principal, les événements des Boxers sont évoqués dans *Le Fils du Ciel* comme des événements redoutables à venir, et plus tard, lors de la fuite de la cour à Sig-nan-Fou, ils sont décrits comme des faits accomplis racontés seulement par des intermédiaires. De cette manière, Segalen évite d'ajouter son histoire aux autres comptes rendus du siège de Pékin,

notamment *Les Derniers Jours de Pékin* (1900), bien qu'il mette en scène les mêmes événements.

Segalen ne s'engage pas dans un débat sur ce qui eut lieu réellement lors de cette période, car sa version de l'histoire n'offre que le cadre pour l'effondrement de la personne de l'empereur, son écrasement sous le poids de sa position en tant que Fils du Ciel, ce qu'il considère le vrai drame à l'époque. Segalen note sur la première page de la deuxième partie du manuscrit en mars 1915 :

« Ne pas quitter l'histoire apparente de la période Kouang-Siu et tous les faits extérieurs dont les contemporains ont fait le fond du règne. Les indiquant, ils ne mettront que mieux en valeur la raison profonde du drame : l'écrasement d'un homme par le Ciel ancestral qui étouffe le faible au lieu de l'élever. – Le pouvoir du dogme tuant le vivant, l'individu, en lui arrachant tout pouvoir personnel » (V. Segalen, *Le Fils du Ciel* (manuscrit) NAF 25831-25836).

Or, Segalen met en scène une figure du poète qui ne peut s'imposer dans sa vie à cause du mécanisme politique au centre duquel il se retrouve. Mais il est aussi piégé par son rôle dans l'ordre symbolique et par le fait que tout acte poétique nouveau serait une rupture avec la continuité que sa position assure. Dans sa tentative de s'affirmer sur le plan politique, de même que dans le domaine du sacré, il échoue en raison du pouvoir de l'impératrice et la trahison du général Yuán Shikǎi. Ces détails se conforment au cadre historique.

Dans *Les Immémoriaux*, Segalen décrivait le moment où la parole sacrée des Arioï perd sa sacralité. De même, en Chine, le moment historique que Segalen raconte est celui où la fonction de l'Empereur ne sera plus acceptée dans sa dimension sacrée, mais sera dirigée par une politique profane. Ses décrets sont promulgués en son nom par d'autres, il est remplacé à la cour par un sosie, ses tentatives de renommer la dynastie sont détournées par des lettrés qui confondent ses efforts par leurs interprétations de « sophistes », d'autant plus que sa tentative, lors de la fuite de Pékin, de faire le rite de Fong et Shang sur le Mont Houa, par lequel il cherche à rétablir son rapport sacré au Ciel, se révèle comme l'objet dérisoire du regard de l'Impératrice douairière Cixi.

Segalen nous offre donc un portrait d'un empereur qui, doué d'un cœur de poète, se trouve assailli par des changements qui entraînent la désacralisation de sa fonction. Les réformes dans le système scolaire visent l'introduction de la pensée occidentale, y compris sa cosmologie, de sorte que le rôle unificateur de l'Empereur sera réduit à une fonction symbolique dépourvue de sens. Comme Segalen propose dans le conte *Le Marcheur du Feu*, que les croyances sont dépourvues de sens, les rites et gestes deviennent périmés et se transforment en reliques du passé. Devant la perte de foi en son rôle et en lui-même,

l'Empereur se sauve dans le passé, se perdant dans une folie. La crise a été provoquée par la disparition de la seule personne qui l'avait traité d'individu, selon sa subjectivité poétique, Ts'ai-yu. Or, Segalen inscrit au centre de son roman, par contre, une relation d'amitié qui permet à l'empereur de vivre une relation humaine et authentique. Cette relation avec la concubine « Ts'ai-yu » lui donne un moyen d'échapper quoique temporairement à son rôle symbolique.

La Princesse Ts'ai-yu et une structure de complicité

Dans *China Under the Empress Dowager*, la relation entre la concubine Zhen Fei et l'Empereur figure comme un exemple de la cruauté de Cixi et de l'impuissance de l'Empereur ; Backhouse ne mentionne sa relation qu'en passant, mais sa disparition ajoute du drame au moment de la fuite du Palais lors des événements des Boxeurs (300). Ce type de représentation était typique à l'époque, de sorte que la version de la mort de cette concubine fournie par Soulié de Morant dans *Tseu-Hsi Impératrice des Boxers* peut se lire comme la traduction de l'extrait du texte de Backhouse:

« À l'heure du tigre (3 h du matin), L'impératrice se vêtit de robes de toile bleue, et se coiffa comme les paysannes chinoises du nord. Trois charrettes ordinaires étaient préparées pour elle, pour l'Empereur, pour l'impératrice et la suite. La première concubine, la 'Concubine Pearle' osa à ce moment insister pour empêcher l'Empereur de partir. Le 'Vieux Fô', furieux la fit aussitôt jeter dans un puits qui se trouvait là ; l'Empereur agenouillé et tremblant, avait essayé de la retenir, mais en vain... » (Soulié de Morant 176).

Cet épisode de la mort de la « Concubine Pearle » devint légendaire et montra le sang-froid de l'Impératrice douairière Cixi lors de la crise. La « Concubine Pearle » dont parlent Backhouse et Soulié de Morant fut en réalité la concubine Zhen-Fei. Sa mort dans le puits de tranquillité lors des événements des Boxers devint légende en Chine. Dans *Le Fils du Ciel*, Segalen renomme cette première concubine « Ts'ai-Yu », la concubine de Jade pur. La relation entre l'Empereur et sa favorite se transforma sous sa plume en préoccupation dominante.

Bouillier se trompe dans sa présentation du *Fils du Ciel* en proposant que Ts'ai-Yu soit un personnage inventé par Segalen. Au contraire, Segalen renomma Zhen-Fei qui fut connue comme la « Concubine Pearle » dans les cercles occidentaux, afin de créer une distance entre son personnage imaginaire et la figure historique qui l'avait inspiré.

Curieusement, tout comme dans la relation mise en scène par Segalen, la Concubine Pearle jouissait d'une relation extraordinaire avec l'Empereur, laquelle, selon les récits

historiques actuels, surpassa la relation normale de concubinage. L'Empereur ne s'entendait pas bien avec son épouse qui s'opposait au mariage organisé par l'Impératrice douairière pour des raisons politiques (Seagrave 174).

Dans cette optique, la représentation dans *Le Fils du Ciel* ne dévie pas de la « vérité » établie aujourd'hui. Dans *Le Fils du Ciel*, quand l'Empereur se marie avec Ts'ai-tchoen, il regarde vers le palais de celle qu'il aime. En contraste avec son mariage qui est exposé comme une manœuvre politique de la part de Cixi, Ts'ai-yu lui offre une relation « humaine » dans le sens qu'elle le traite comme une personne et pas selon son statut d'empereur. En fait, suite au coup d'État de Cixi dont résulte sa déposition du statut d'empereur, Ts'ai-yu vient en audience. Sans prosternements, elle « Lui » parle directement. Segalen souligne que cette perte de statut se révèle libératrice pour l'Empereur qui jouit temporairement d'une relation égale avec sa favorite : « Leurs saluts n'ont plus été ceux du Maître accueillant une esclave. D'eux-mêmes ils se sourient comme des enfants joyeux » (OC II 395).

Cette relation « innocente » existe dans le texte en contraste avec tous les autres rapports qui sont dirigés totalement par les liens de pouvoir. Segalen donne l'impression que Ts'ai-yu reste fidèle à son amour pour l'Empereur, ce qui leur permet lors de son exil à l'intérieur du Palais de vivre un moment idéal de complicité totale. L'Empereur dépossédé de son statut de « Fils du Ciel » se transforme en « homme » capable de jouir d'une relation avec son amante. Dans la sensation et l'érotisme de cette relation, à l'abri du devoir de sa position, il réussit à surmonter l'impuissance qui marqua ses relations intimes avec son épouse.

Toutefois, cette complicité pure et brièvement vécue, risque d'être dévoilée comme une ruse quand l'Empereur croit que Ts'ai-yu lui cachait la véritable situation politique dans le Palais. Il la rejette et se retrouve dans une solitude complète (OC II 400-401). Cependant, il n'est pas clair que l'estimation de la situation par l'Empereur soit correcte. En effet, il croit qu'elle l'avait trahi, mais finalement, après son retour de la fuite à Sig-nan-Fou, il comprend qu'elle a été victime de Tseu-Hsi, ce qui prouve qu'elle lui avait été fidèle. Pour cette raison, devant le puits des « trois soupirs », l'Empereur est saisi par le chagrin. Leur relation tragique se termine par la disparition de son amante. À partir de ce moment, l'Empereur se sauve de la douleur en se réfugiant dans un recul vers le passé à travers la musique. Cette folie l'isole encore davantage. Cela résulte directement de la perte de la seule personne avec qui il avait eu une relation authentique dans le sens qu'elle l'aime indépendamment de sa fonction.

Or, cette relation nous montre que dans l'imaginaire de Segalen, la figure du poète dépend d'une relation amicale pour un point d'appui émotionnel, dans laquelle il peut être compris à l'abri de sa fonction sociale, et que cette relation forme l'image idéale de l'amante, sans qu'il s'effondre en se réfugiant dans le passé. L'Empereur comprend cette relation en termes de fidélité et de trahison, exigeant une obéissance totale. Lorsqu'il est séparé de Ts'ai-

yu pendant la fuite lors des événements des Boxers, Segalen met en scène leur séparation ainsi :

« La princesse dit :

- Laissez-moi obéir encore...
- Oui, obéissez... vous savez trop bien obéir... Oh ! toutes nos poésies ! » (OC II 402)

Nous voyons la confluence dans l'imaginaire de Segalen d'une relation fondée sur la poésie et sur une domination impériale du poète sur l'amante. Bien entendu, cette relation est inégale et existe dans un espace où le poète est roi et peut dominer l'amante, mais nous ne pouvons pas ignorer le fait que la même relation existe entre Orphée et Eurydice dans *Orphée-Roi*, et entre Robert et Annie dans *La Tête*. Ce qui se révèle est donc une relation d'amitié qui est marquée par le pouvoir du poète et de l'acte poétique. La figure du poète trouve son idéal dans une partenaire qui se rend complètement à lui et, de surcroît, se laisse dominer par son pouvoir poétique.

Or, dans notre analyse du portrait magique d'une jeune fille pure qui, dans le reflet de ses yeux figure l'image de débauche, nous avons montré que Segalen tâche de faire de son lecteur son complice, mais nous avons proposé que ce geste signale la domination du lecteur par le bonimenteur qui a pour tâche de faire voir au lecteur la peinture. Nous avons montré que ce que le lecteur voit est la vision de l'auteur qui signale la domination de l'auteur sur son lecteur. L'exercice du pouvoir du poète est donc un élément fondamental à sa conception du poète, et il joue un rôle essentiel dans la conception des relations intimes de l'exote.

Cette confluence de l'érotisme, de la poésie, et du pouvoir se résume par les termes « fidélité » et « trahison ». L'Empereur exige la fidélité de son amante, tout comme le poète insiste sur celle de ses lecteurs et de ses amis, qui sont ses complices.

Dans une lettre à Yvonne écrite à Shanghai (27 avril 1917), pendant une période difficile avec Yvonne, au moment du conflit avec Lartigue, Segalen se justifie et, en tant que poète, il déclare :

qu' « un artiste n'est pas dissociable, n'est pas condamnable pour celui qui, l'ayant accepté, aimé, croit un beau jour s'apercevoir d'une faiblesse, en lui. Car il s'occupe de choses trop douloureuses ou trop profondes pour qu'on ne lui fasse pas crédit d'apparence, des gestes et de la comédie quotidienne » (C II 858).

Ces choses touchent à l'expérience du vide et à une angoisse proprement existentielle qui s'enracine, selon Segalen, dans la situation du poète telle qu'il la comprend, comme « la vie monstrueuse de l'artiste ».

« D’abord de vivre, c’est-à-dire d’être viable ; d’avoir un corps avec les différents attributs ; de manger, de se reproduire. Ceci est facile quand on est sain. Mais l’artiste néglige et dépasse ceci, qui est fondamental à l’homme qu’il doit être, et qui pourtant ne lui servirait à *rien*. Car il ne doit pas être semblable aux autres. Et dès lors, ce qui est utile, bienfaisant et réconfortant pour les autres, ne lui sert plus de *rien*... Il doit vivre sur lui-même. Dans les moments de force, rien n’est plus aisé. Dans les moments de fatigue, il n’a point les ressources des autres, mais il se débat contre lui-même, et ne doit compter que sur lui – et parfois sur un autre être inespéré qui le comprend... De toute façon, il lui faut traiter au fond de son âme avec des forces, des notions, des inventions qui n’ont pas encore de catégories – des êtres larvaires qu’il doit mettre au monde... » (C II 857)

Nous voyons comment Segalen cherchait à établir l’artiste comme une figure exceptionnelle qui reste préoccupé par ses angoisses et sa lutte pour créer son œuvre. Nous voyons aussi qu’il signale des moments de force et de fatigue dans sa vie, voire de l’exaltation et de la déprime. Il se dresse un portrait d’une figure du poète qui porte en lui des profondeurs qui ne sauraient être exprimées par des mots courants, parce que, pour lui, comme il le souligne ailleurs dans cette lettre, l’artiste est celui dont « la seule raison d’être est d’exprimer ce qui n’a pas été dit ! » (C II 858).

Pour cette raison, Segalen, en adoptant son allégorie du moi, trouve un moyen d’exprimer sous une nouvelle forme ce qui n’a pas été dit, et, de surcroît, ce qui forme un objet pour son lecteur qui allait lui permettre d’entrevoir ce combat qu’il mène au fond de lui-même.

Dans cette perspective, la structure narrative complexe dans *Le Fils du Ciel*, se révèle comme un moyen oblique à travers lequel Segalen pouvait se livrer de son lecteur. Le texte constitue ainsi une sorte d’aveu qui dépend de la complicité de son lecteur, ce qui transforme le texte en sorte d’aveu indirect de l’état de son âme.

Or, le texte commence avec un décret promulgué par l’Impératrice douairière qui annonce sa retraite de la vie politique, suivi par un addenda secret à faire circuler « à l’intérieur du Palais ». Il établit le rôle de l’annaliste, qui dans son premier geste officiel, ajoute son commentaire ainsi :

« Cette fonction est nue, et redoutable. (...) Égal aux censeurs dont le devoir terrible en remontre jusqu’au blâme du Souverain ! – l’annaliste, esclave et infime, - ne doit rien laisser perdre que l’Empereur même promulguerait qu’on oubliât. Les petits mouvements, les courtes poésies, les décrets intimes du cœur, il a ordre, à l’encontre d’eux-mêmes, de les empêcher de périr. Ce que l’annaliste secrètement recueille, nul ne le saura jamais ni du peuple, ni des tributaires » (OC II 330)

Cette ouverture invite le lecteur à entrer en complicité avec l'auteur et l'annaliste, qui lui offre un regard sur ce texte secret, dont la réalité reste impossible à saisir. On devrait se retrouver dans l'intimité de l'annaliste, mais il y a une rupture depuis la première transcription: « On crut entendre un ordre de retour au Palais » (332). Cette phrase laisse soupçonner que l'entourage manipule l'Empereur qui n'est pas vraiment capable de le commander, tout en montrant que l'annaliste transcrit de manière imparfaite ce qu'il peut noter de la situation. Par la suite, le commentaire de l'annaliste sur l'un des poèmes « tombé de Son pinceau » se prononce avec une langue de bois... Cette première fissure sépare désormais le lecteur et l'annaliste, sans remettre en question l'autorité de l'auteur.

Dans cette structure textuelle, le discours de l'annaliste se révèle partisan et aveugle aux émotions qui s'expriment directement au lecteur à travers la poésie de l'Empereur. Ses commentaires cherchent à ignorer ou bien à détourner le sens éclatant des vers, qui sont lus directement par le lecteur. Ainsi, une complicité s'établit et se renforce entre l'auteur et le lecteur, aux dépens de l'annaliste dont on se méfiera, désormais, de la parole. Le commentaire qui rend compte de l'attitude émue suite au mariage de l'Empereur expose ce phénomène qui renforce la notion que l'auteur peut raconter tout ce qui se passe à l'intérieur du Palais, d'autant qu'il peut le faire en démentant la vision illusoire de soi-même que la dynastie tâchait de promouvoir. Dans *Le Fils du Ciel* le langage et la poésie restent difficiles pour le lecteur non habitué aux tournures de phrases, aux formules, et à la description des rites et des costumes qui désignent le rang et les droits d'un personnage. Par contre, en dépit de ce niveau de détail qui empêche une lecture aisée, Segalen ne rompt jamais son contrat avec le lecteur. Il reste un guide fidèle qui avertit le lecteur des dangers à prendre pour réalité le discours de l'annaliste Han-lin.

Cette stratégie est importante pour assurer la stabilité du roman. Segalen s'appuie sur la complicité entre auteur et lecteur. Cette stabilité fait contraste avec la crédibilité de l'annaliste qui décroît tout au long du récit. La version de la situation historique était bien connue même si elle était contestée par des versions rivales dans la presse. En somme, Segalen crée un cadre narratif stable, pour ne pas dire conventionnel, mais qui se cache dans cette structure originale où plusieurs niveaux de discours se chevauchent pour miner l'autorité du narrateur. Résultat : bien que le langage soit presque abîmé par un excès d'allusions littéraires chinoises et des formules protocolaires, le lecteur peut se rassurer par la stabilité forte de sa complicité avec Segalen lui-même.

Cette structure crée ainsi une sorte d'intimité que nous avons observée entre Robert et Annie dans *La Tête*. Dans *Le Fils du Ciel*, en tant que lecteur, nous nous retrouvons dans une relation presque intime avec Segalen.

Dans *Le Fils du Ciel* Segalen porte donc le masque de son avatar, l'Empereur Kouang-Siu, afin de parler discrètement de l'état de son âme à travers une allégorie sophistiquée. Au centre de la vision de la Chine se trouve l'empereur, une figure du poète qui souhaite être souverain et aimé, mais qui se sent trahi et tourmenté par son incapacité de s'imposer dans la vie.

Toutefois, ce que nous avons montré dans cette partie n'est pas seulement l'idée que Segalen s'identifie à l'Empereur, mais une position plus profonde selon laquelle Segalen construit une allégorie pour dépasser les difficultés dans la relation intersubjective, afin de partager le tourment et l'angoisse qui existent au fond de son âme de poète. Selon Segalen, les poètes mènent un combat pour survivre dans un monde matériel qui ne leur convient pas, et ils sont poussés par leur démon secret de créer leur œuvre. Dans *Le Fils du Ciel*, Segalen construit cette intimité avec son lecteur pour le diriger vers ce qu'il considère comme le vrai drame, le vrai sujet du livre, le combat de l'artiste et l'état déchiré de son âme de poète qui se trouve aux prises avec un réseau de pouvoir et un monde moderne qui l'étouffent.

Gauguin, Orphée, Zarathoustra

Une figure ambivalente, mythique et originale

Dans cette dernière partie du chapitre, il n'est pas question de faire une analyse complète des textes inachevés dont il s'agit, mais de souligner simplement quelques aspects clés qui jouent un rôle dans notre portrait de la figure du poète – qui est l'objectif de cette thèse. Dans cette perspective, nous situons notre analyse de la figure de l'exote dans le contexte du conflit personnel du poète vers la fin de sa vie, puisant des images dans *Le Maître-du-Jouir* et dans *Orphée-Roi*. Ensuite, en faisant référence à *Chine. La Grande Statuaire* et son poème inachevé, *Thibet*, nous esquissons une dernière étape de son exotisme, laquelle suscite d'interprétations multiples. Notre analyse se limite, ainsi, aux aspects importants pour notre portrait de l'exote, ce qui l'exposera comme une figure ambivalente, mythique et originale.

Si *Le Fils du Ciel* met en scène une figure du poète faible qui se trouvait impuissant devant les forces du monde politique qui l'entouraient, *Le Maître-du-Jouir* expose la figure de l'exote forte, celui que, selon Segalen, le peintre Gauguin avait rêvé d'être. Comme nous l'avons constaté dans le premier chapitre, Segalen travailla sur *Le Maître-du-Jouir* après l'achèvement des *Immémoriaux*. En collaboration avec Georges Daniel de Monfreid, il reprit aussi sa préface pour une nouvelle édition de *Noa Noa*, et rêvait de partir aux Marquises pour terminer les deux textes afin de boucler son cycle polynésien. Ce désir de partir constitue non seulement un rêve nostalgique, mais la fuite de l'Europe alors en pleine guerre, de sorte que *Le Maître-du-Jouir* signale un retour à un exotisme qui, en guise d'une quête de l'aventure, se

révèle comme une tentative d'échapper à un « ici » désenchanté vers un « là-bas » meilleur, sinon utopique.

Dans une lettre à Georges Daniel de Monfreid (24 mars 1907), Segalen décrit son projet :

« La personnalité de Gauguin, qui déborde l'homme et son histoire d'homme me semble une belle matière et me paraît contenir tous les éléments d'un drame poignant si l'on s'en empare pour lui restituer, malgré sa malheureuse et douloureuse issue, tout ce qu'elle eût comporté d'héroïque et de dominateur. Si, d'autre part, nous nous préoccupons de ce qui n'a *jamais été dit* : (non plus seulement l'influence de la nature maori sur Gauguin) mais l'emprise possible et la Restauration de la Race par un homme tel que lui, nous avons un cycle complet, grandiose et que l'on serait impardonnable de ne pas achever ». (C I 691) »

Le Maître-du-Jour restera inachevé pourtant, et Segalen laissera plusieurs manuscrits dont certains aspects auraient été sans doute refaits.

Ce roman sonde les limites de l'artiste qui cherche à restaurer au peuple maori son sens du sacré et leur génie créatif. Dans une notice qui accompagne la nouvelle édition du texte, Colette Camelin constate que ce livre doit être situé dans le contexte artistique de la fin du XIX^e siècle :

« A la différence des 'immémoriaux', le héros du roman n'est ni le peuple maori dans son ensemble, ni un chaman réfractaire à la religion nouvelle, c'est un artiste européen, qui tente de sauver la religion et l'art traditionnels » (291).

Le projet de Segalen s'inscrit dans le contexte intellectuel européen d'un symbolisme selon lequel l'art et l'artiste assument une fonction religieuse, ainsi que dans celui aux Marquises, où la pratique de l'art traditionnel et la production des objets qui leur correspondent étaient en déclin étonnant pendant les années 1880 (Ivory 327-328).

Camelin remarque aussi que Segalen cède à la tentation des éléments les pires de son époque lorsqu'il imagine une colonie raciale où l'artiste serait, en effet, dieu-roi. Or, étant donné que ce texte se base sur l'histoire de Julien l'Apostât, Segalen adapte à ses besoins la religion hindoue afin de renouveler le panthéon des dieux maoris défunts par une synthèse d'« Agni-Oro ». Il crée un héros qui s'inscrit dans un combat contre le christianisme et qui cherche à restaurer les anciennes religions. A cet égard, *Le Maître-du-Jour* appartient au contexte intellectuel ethnologique, voire archéologique, du début du XX^e siècle, car l'arrière-plan religieux du texte se conforme aux dernières théories sur les origines des races et les liens entre des religions païennes. Au moment où Segalen reprend son manuscrit en 1916, il avait

approfondie ses connaissances en archéologie américaine, dont le débat se concentrait sur les origines et les liens entre des peuples en Asie et au Pacifique.

Familier avec les thèses des sinologues, et surtout, celle d'Ernest Fenollosa et Kakuzou Okakura, sa propre thèse, qu'il expose dans *Chine. La Grande Statuaire*, érige une position à l'encontre de celles de ces derniers. En somme, Segalen affirme l'existence d'une tradition de statuaire chinoise qui avait été jusqu'alors ignorée, une position qui contredit l'assertion que l'ensemble de l'art asiatique forme un courant unique composé de périodes successives. Au contraire, Segalen propose une diversité de traditions dont la statuaire chinoise est un exemple. Il importe de souligner ce nouveau contexte intellectuel parce qu'il diffère de celle qui avait informé *Les Immémoriaux*. Dans son premier roman Segalen critique le déclin d'une civilisation, tout en regrettant l'échec des poètes polynésiens. Dans *Le Maître-du-Jour* Segalen s'interroge sur la capacité d'un artiste européen - qui serait un exote - de faire revivre la dimension sacrée de l'ancienne culture païenne, c'est-à-dire, de mener une révolte contre un christianisme et l'autorité coloniale qui avaient été récemment établi.

Mais en tâtonnant les limites de cette tentative imaginaire, et afin de respecter l'histoire vraie du peintre, Segalen met en scène l'échec de ce projet politico-religieux de l'artiste. Comme le note Segalen, il ne vise plus l'évangélisation, mais plutôt son corollaire historique, le colonialisme :

« Il s'agit de réimaginer son rêve. Pur rêve d'ailleurs et douloureux réveil: la lutte et la défaite, non contre des Christianisants probes, mais contres des administrateurs – gendarmes, instituteurs ! »

Cependant, l'échec de Gauguin n'est pas total en raison du sacrifice du fidèle « beau parleur » Vaïketehu. Or, à la fin du récit, le Maître est assis sur la montagne et il regarde la mer. Tioka arrive à pas précipités pour le mettre en garde contre l'arrivée des gendarmes. Il apprend au Maître la mort du disciple. Entouré par des filles, il savoure son triomphe :

« J'ai refait des hommes, façonné des dieux... J'ai touché au dieu même, et voici le signe de ma puissance... j'ai suscité dans cette eau un héros dernier... j'ai fait cela... je suis fier...O ! » (OC I 348)

Ce moment d'orgueil suprême précède sa destruction ultime qui est signalé par l'arrivée des gendarmes sur la plage. Il semble que le triomphe esthétique de l'artiste ne peut que s'effondrer sous le poids du monde moderne. Et pourtant, bien qu'il soit bientôt être détruit, il est triomphant dans la création de son œuvre, la recreation d'un monde dont la dimension sacrée a été restaurée. Cette dernière scène fait écho à l'épilogue du drame *Orphée-Roi* où Segalen situe, ainsi, Orphée sur la scène ainsi :

« Le rideau s'ouvre une dernière fois. De nouveau, l'on aperçoit la conque montagnaise, et, couché noblement au centre des échos, Orphée de nouveau seul. Sa grande voix et sa Lyre, aux cordes nombreuses et retendues, sonnent à pleine envolée... Il va se faire un moment radieux, un Hymne... »

Mais suivant, à pas précipités, LE VIEILLARD-CITHAREDE. Il jette des signes, il veut parler... »

Le père d'Eurydice approche Orphée pour lui dire de fuir plus loin vers les montagnes, il lui apprend l'arrivée des Ménades en furie. Avant sa destruction imminente, le vieillard lui parle :

Et bien ! Dis-moi sans tarder, – car j'ai droit – Celle que tu... qui mourut sous tes chants par grand amour, celle qui brûla d'extase sous ta voix...

Là-bas, au Palais sonore...

Dis-moi, avant de mourir sous ta voix, a-t-elle entendu ?

Celle que tu choisiss, que tu suivis... a-t-elle...

ORPHÉE :

- Jamais je n'ai suivi personne. J'appelais... J'appelais... Eurydice !

Aussitôt des bruissements de PETITES VOIX MYRIADAIRES partout, dans le vent, au bout des arbres, dans les feuilles qui tournoient, dans les gouttes suspendues... murmurent universellement

Eurydice...

Et les ravins, la Montagne et le Ciel attentif s'extasiaient avec douceur sur l'infini du Nom multiplié.

LE VIEILLARD s'exclame : - Oh ! Oh ! j'entends ceci : elle vit : elle est immortelle.

Oh ! Oh ! C'est plus divin que d'enfanter un dieu !

LES MÊMES VOIX MYRIADAIRES : - C'est plus... divin... que d'enfanter... un dieu ! » (OC I 700)

Orphée attend paisiblement l'arrivée des Ménades et l'accomplissement de son destin. Cette scène montre le pouvoir mythique d'Orphée de créer un nom transcendant qui résonne

dans le monde intemporel du mythe. C'est le même destin de Gauguin qui avait dû rester aux Marquises parce que, selon l'avis de Monfreid, le peintre était déjà passé dans l'histoire de l'art, son mythe avait déjà pris racine.

Dans ces deux scènes pénultièmes, Segalen situe donc son héros en dialogue avec deux proches – Tioka et le Vieillard – qui lui permettent de s'exprimer une dernière fois. Les deux figures sont fières et triomphantes lorsqu'elles assument leur destin, et savourent l'approche de leur transcendance, l'accomplissement de leur destin : image romantique du héros moderne, une figure du poète qui, par le pouvoir de son art, avait inspiré une dévotion si intense qu'il inspire le sacrifice ultime.

Dans le même sens, le héros lui-même se sacrifie dans la poursuite de son œuvre, menant, comme dans la stèle « À Celui-là », « sa vie singulière » qui appartient à lui seul. Cette image au sommet de la montagne juste avant la destruction du héros, nous donne un dernier portrait du poète souverain dans l'imaginaire de Segalen, une figure mythique qui renouvelle la dimension du sacré dans le monde profane par le pouvoir de son art. Pour un poète désenchanté, comme le fut Segalen, ses personnages ont redonné de l'enchantement à son imaginaire.

Cette relation entre le poète entendu comme roi, renoue avec l'allégorie de l'Empereur souverain. Mais comme nous l'avons vu dans ce chapitre, ces poètes, dans leurs guises faibles et fortes, se trouvent dans un tourment qui s'enracine dans leur relation au monde mondain et matérialiste, un monde dépourvu de sa dimension sacrée. Pour René Leys, l'avènement de la Chine républicaine marque la fin du sacré qui appartenait à sa fantaisie du « dedans » et sa relation avec M. Sié ; pour l'Empereur Kouang-Siu, la dépossession du trône dévoile le fait que la politique prévaut sur le symbolique. L'existence du tenant-lieu, puis la défaite lors des événements des Boxers confirment simplement la réalité que son rôle était une fiction à maintenir. Enfin, pour le Maître-du-Jour, l'arrivée des gendarmes met fin à son rêve de fonder une colonie. Pour Kouang-Siu, figure du poète faible, il remonte le passé en folie. Pour le Maître-du-Jour, il se montre défiant mais vaincu, de même pour Orphée. Segalen célèbre dans ses textes ce geste de gageure en érigeant ses personnages comme héros du sublime. Les poètes se montrent capables de créer un cercle d'autres poètes qui sont dévoués, mais en fin de compte, ce groupe ne forme aucun pouvoir politique, car l'Empereur Kouang-Siu, René Leys, le Maître-du-Jour et Orphée appartiennent aux mondes précaires qui risquent d'être détruits par le monde extérieur.

Cette situation nous rappelle la figure du reclus, Saint-Pol-Roux, qui a fondé une communauté d'artistes. Une dimension de la figure du poète, pour Segalen, renforce cette idée que les poètes ont besoin de leur « chambre de porcelaines » et un cercle d'amis pour les protéger. Ce besoin primordial existe en tension avec l'image du héros solitaire. En fait, si on

regarde de près, ces figures du poète ne sont pas seules dans leurs mondes, mais entourées par des eunuques et des concubines, des annalistes, et des disciples. Mais, comme le souligne Nietzsche dans *Ainsi parlait Zarathoustra*, lorsque sa figure idéale du poète commence son cheminement vers l'inhumain :

« Des compagnons, voilà ce que cherche Zarathoustra pour créer, moissonner, célébrer les fêtes : qu'a-t-il à faire de troupeaux, de bergers et de cadavres ? » (23).

Or, si le souverain se sent seul au milieu de son entourage, c'est parce que le vrai poète a besoin des compagnons du même statut que lui pour vaincre la solitude. Cette situation suscite la question d'une collaboration. Dans l'avant-propos d'*Orphée-Roi*, Segalen s'adresse au fait que le texte fut le résultat d'une collaboration avec Debussy. Il en dit deux choses remarquables, à propos de l'œuvre en général, et concernant Debussy en particulier :

« Œuvre est accomplissement, singulier s'il se réalise dans un art ; complexe mais harmonieux si deux modes sont donnés. Dans la collaboration authentique d'un musicien et d'un poète, on doit réclamer et subir le don de chacun » (OC I 667).

« Donc, ce qui sera lu dans ce livre n'est pas le texte orphique d'un roi que Debussy aurait intronisé. L'autre texte, qui est à lui, demeure enterré dans une tombe, la sienne. Mais ceci, en 'noir et blanc', sur du papier blanc, n'offre que la recension renonçant, dans un drame de musique essentielle, à tout ce qui serait musique coupable des mots. J'étouffe l'orchestre verbal avec ses mille timbres, je le brûle en holocauste de mois secs à la mémoire du grand musicien mort, et mon ami » (OC I 669).

Dans l'avant-propos, Segalen définit ainsi sa conception d'une collaboration qui se fonde dans une relation amicale entre deux individus, un musicien et un poète, qui travaillent, ensemble, mais de façon indépendante. La complexité et la nuance de cette définition, nous permet de cerner avec précision cette situation triangulaire qui existe entre le poète, l'ami, et l'œuvre.

Cette situation complexe se compose d'éléments qui rendent possibles les rapports de l'amitié et de l'amour, de la fidélité et de la trahison. Ainsi, la figure mythique de Segalen n'est pas *Orphée* mais *Orphée-Roi*, une figure du poète à la fois souveraine et tragique, la victime de son génie et le maître de son art.

Archéologie et Poétique

Depuis 1908, l'importance de l'archéologie, pour Segalen ne cessa de croître. Son intérêt qui inspira ses efforts pour monter une fondation sinologique à Pékin à partir de 1912, motiva

son deuxième voyage en Chine, la mission « Segalen, Voisins, Lartigue » qui entreprit une recherche hydrographique, ainsi que des fouilles archéologiques qui prolongèrent les études de Chavannes. En février 1914, la mission traça la « grande diagonale » de Pékin vers le Tibet. Ils firent des découvertes archéologiques importantes, y compris l'emplacement de la tombe de l'empereur Qin Che-houang et la statue du cheval piétinant un Barbare sur la tombe de Houo-K'iu-ping, une statue qui date de 117 avant J-C. Cette découverte fut le comble de ses recherches archéologiques. Ce voyage si fructueux qui aurait dû les emmener jusqu'au Tibet fut malheureusement, suspendu suite à la déclaration de guerre, le 10 août 1914.

Segalen se présenta pour la guerre à Toulon et fut envoyé d'abord à l'hôpital de Rochefort puis à l'hôpital de Brest. En mai Segalen fut affecté à la brigade de fusiliers marins de l'amiral Ronarc'h. Il passa seulement deux mois au front avant d'être hospitalisé pour une gastrite aiguë. Attaché à l'hôpital de Brest, il s'occupa de tâches administratives suite à sa guérison. Bien que les années suivantes se déroulent sous le signe de conflit, il poursuivra ses projets du cycle chinois *René Leys*, *Le Fils du Ciel*, *Peintures*, et *Le Combat pour le sol*, un drame qui parodie *Le Repos du septième jour* de Claudel. Dans une lettre de janvier 1915, Segalen écrivit à Claudel :

« J'ai tellement retourné *Le Repos du septième jour* que le voyant seul de vos drames privé d'une seconde version, j'ai eu l'audace passionnée de lui en écrire une en renversant tous les rôles, et que ceci m'échappant des mains est devenu un drame sans lien ni foi commune avec la vôtre » (OC II 644)

À partir de cette lettre, Segalen et Claudel se querellèrent sur la question religieuse dans leur correspondance. Ainsi, leur relation qui avait commencé par de l'admiration s'est transformée en rivalité et désaccord. *Peintures* parut chez Georges Crès en juin 1916 avec une dédicace à Jules de Gaultier qui, pour sa part, apprécia la dimension spectaculaire du texte. Comme le constate Bei Huang, il considère que sa propre « conception esthétique et spectaculaire (...) du monde n'a jamais été reflétée avec plus d'exactitude qu'elle ne l'a été avec *Peintures* » (19)

Peintures incarne sa vision pas simplement du monde chinois mais sa *vision* du monde. Cette vision se heurte à celle de Claudel, ce qui suscite une confrontation entre le catholicisme de Claudel et l'esthétique du Divers qui se fondait alors sur sa prise de position « anticatholique » qu'il avait développée en Chine sous l'influence vaguement ressentie du taoïsme de Chuang Tse (*Zhuangzi*). Or, dans la poétique de Claudel, Segalen avait surtout admiré la puissance de sa prose, mais n'arriva jamais à se réconcilier avec le catholicisme qui sous-tend l'œuvre. Inspiré par la philosophie iconoclaste et esthétique de Nietzsche depuis ses études à Bordeaux, Segalen voit dans l'art la possibilité de se réjouir du spectacle de la vie et

de s'exalter dans sa représentation esthétique. *Peintures* s'oppose directement à l'exigence de la morale chrétienne chez Claudel.

En mai 1916, Segalen visita Paris et rendit visite à Jules de Gaultier, à Roanne. Cette rencontre changea définitivement leur relation puisque Segalen découvrit que Gaultier créa une distinction entre sa vie et sa philosophie. Gaultier apprécie *Peintures* parce qu'il accepte de regarder le monde avec un détachement philosophique, ce qui va à l'encontre de l'engagement souhaité par Segalen. Or, pendant cette période, Segalen se vit capable de rivaliser avec Claudel, mais il n'arriva pas à dissimuler sa déception après avoir dévoilé les limites de Jules de Gaultier. En juin 1916, Debussy renoncera définitivement à composer de la musique pour *Orphée* à cause de l'état grave de sa santé. Ayant travaillé depuis 1905 sur le manuscrit, Segalen acheva le drame tout seul sous le titre *Orphée-Roi*. Il continua à travailler sur ses romans *Le Fils du Ciel* et *René Leys* et pensa même à écrire une version bretonne des *Immémoriaux*. Mais suite à la déception nouvelle qu'apporta la mort de Debussy, Segalen se revient vers ses souvenirs de Tahiti et reprit son travail sur *Le Maître-du-Jour* et la préface pour une nouvelle édition de *Noa Noa*.

En fait, Segalen fut frustré par le manque de possibilités pour l'avenir, car sur le plan politique, l'Europe, en pleine guerre, manquait des ressources pour s'intéresser à sa poésie ou bien pour lui permettre de réaliser ses plans pour un séjour en Océanie, ou une fondation sinologique à Pékin. Ceci d'autant plus que la Chine était entrée en guerre en prenant parti contre l'Allemagne en 1915.

Mais, en 1917, Édouard Chavannes et Henri Cordier permirent à Segalen d'être envoyé de nouveau en Chine afin de faire le contrôle de santé des travailleurs chinois en route vers la guerre. Malgré sa raison d'être officielle, le voyage fut également l'occasion de continuer des recherches archéologiques. Segalen passa par l'Angleterre, où il visita le département de sinologie du British Museum, avant de voyager à Petrograd, et enfin à Tien-Tsin (Tianjin). Segalen évita donc la guerre et traversa la Russie quelques semaines avant la tentative de coup d'État de Lénine, la « Révolution de Février ». Après ce voyage, et avec le monde en pleine guerre depuis l'entrée des États-Unis, Segalen se trouva à Shanghai en attendant le début de sa mission archéologique et médicale.

Pendant son dernier voyage en Chine, Segalen continua à inventer de nouveaux projets importants, à savoir *Sites* et *Thibet*. Lors de son escale à Petrograd, il esqua un plan pour *Sites*, et *Thibet* sera conçu suite à la rencontre, à Shanghai, avec Gustave Charles Toussaint, un sinologue et spécialiste du Tibet. Segalen décrivit l'importance de *Sites* dans une lettre à Jules de Gaultier où il expliquait comment il cherchait à aller plus loin qu'il n'avait été dans *Peintures*, et à réaliser une description du monde dans son extériorité et son intériorité. En faisant un parcours des sites visités par des lettrés chinois, Segalen renoue avec la tradition

chinoise, mais seulement en vue de son projet de la dépasser. Ainsi il conçut un texte, *Sites*, qui cherchait à instaurer une nouvelle relation à la Chine. Il expliqua dans une lettre à sa femme (16 avril 1917) :

« Ces *Sites* nés en Chine, de la Chine, ne seront pas chinois. Ceci est ma troisième phase. Ayant absorbé la Chine, ne plus en parler, dans certaines œuvres qui la dépassent. » (C II 844).

Nous remarquons donc comment Segalen envisagea un nouveau stade dans son œuvre qui se distanciat de la spécificité de la Chine tout en recherchant un moyen de décrire sa vision du monde en termes universels :

« *Sites*, aboutissement de *Stèles*, *Peintures*, *Odes*... Après graver, (calligraphie) ; peindre, chanter. Puis se taire, et sans plus regarder, se confondre avec le Point de Vue... Diversifier intensément de *Peintures* : ceci est panoramique, changeant. Intérieur et extérieur¹⁸ ».

Donc, en contraste avec *Peintures*, *Sites* représente une tentative de décrire non seulement la surface d'un monde, mais le monde d'un point de vue omniscient, ce qui ne devait pas se confondre avec un narrateur omniscient, mais ce qui allait dépasser toute narration afin de communiquer directement une vision mondiale et fluide. Autrement dit, Segalen imaginait une poésie qui ressemblerait à la clarté ivre causée par la fumée bleuâtre de l'opium. Dans cette même lettre à Yvonne il s'explique :

« C'est au moyen de cette triple alternance que pourra se bâtir la totale compréhension de la nature, et qu'alors, orgueilleusement sans se confondre, on jouit des trois grands pouvoirs qui sont : d'être, de connaître et d'aimer » (C II 843).

Dans son projet pour *Sites*, un texte qui resta à l'état de germe, Segalen esquisse une vision totalisante. Ce rêve ferait du texte éventuel un monde virtuel pour le lecteur, un monde créé par Segalen. Dans cette perspective, son désir de créer une vision englobante du passé de la Chine, mais sous une manière poétique, sera partiellement réalisé par *Chine. La Grande Statuaire*. Pour notre part, nous soulignons seulement que la figure du poète chez Segalen cherche la maîtrise totale de ses pouvoirs créateurs, pour créer une vision totalisante pour son lecteur. Nous voyons ainsi comment le projet de l'archéologie renoue avec la tendance à la domination que nous avons montrée dans ce chapitre. Et pourtant, ce désir qui semble dépourvu de limites, se trouve dans une confrontation avec la Connaissance et les forces entropiques qui risquent de détruire le monde sacré et intime recherché par le poète.

¹⁸ *Sites*, cité dans Bouillier 1961 : 513

Or, dans ses notes pour *l'Essai sur l'Exotisme* (21 avril 1917), il s'affirme dans une réflexion sur le développement de son œuvre propre :

« De l'Exotisme. Sa justification personnelle. Sa puissance universelle : si je place l'Exotisme au centre de ma vision du monde, si je me complais à le chercher, à l'exalter, à le fabriquer lorsque je ne le trouve pas ; à l'indiquer à ceux qui en sont dignes et l'épient, – à ceux qui sont dignes et ne le soupçonnaient pas, - ce n'est point comme unique ressort d'esthétique, mais comme la Loi fondamentale de l'Intensité de la *sensation*, de l'exaltation du Sentir, donc de vivre. » (OC I 774)

Segalen retourne à la sensation du Divers qui restera toujours au fond de son esthétique. Mais, aussitôt, il fait une distinction entre l'innocence et l'enthousiasme de sa jeunesse lors de son premier voyage en Polynésie et son deuxième voyage en Chine, où il se retourne sur lui-même vers un exotisme intérieur, ce qui constitue un voyage au pays du réel accessible à travers son imaginaire où soufflent les vents du royaume de son âme : son « Empire du Milieu ». Segalen affirme donc son premier voyage et l'œuvre « pure » qu'il a créée : *Les Immémoriaux*. Ensuite il décrit son exotisme comme une tentative de rendre sa vérité au monde:

« Quand ce livre [*l'Essai sur l'exotisme*] fut conçu, je le croyais être simplement une « façon de voir », la mienne ; et j'acceptais de dire simplement la sorte sous laquelle le monde m'apparaissait avec le plus de goût : dans ses diversités. Quinton m'avait dit : « Je crois que chacun de nous n'est apte à ne dire qu'une seule chose... » Et j'avais conscience de plonger dans l'innombrable pour saisir Un – et l'exprimer. Je croyais aussi que cela me conduirait à des œuvres qui seraient savoureuses pour quelques-uns. Ce fut une seconde période. Chine : *Stèles, Peintures*. » (OC I 774)

Ensuite, le poète évoque une troisième période dans laquelle ses déceptions personnelles et les événements politiques lui avaient fait durcir son point de vue. Et c'est à ce moment que l'importance de ces questionnements sur la philosophie et sur la vie s'impose : Segalen se veut un poète authentique, celui qui vit sa philosophie personnelle, et qui a réussi à réaliser son esthétique du Divers dans son œuvre. Pour Segalen, l'exotisme n'est plus un genre littéraire ni une approche esthétique au sens détaché du monde politique, mais, *a fortiori*, c'est une exigence esthétique de s'exalter dans la vie qui s'oppose aux autres systèmes moraux. Segalen constate alors:

« Mais certaines réflexions, issues de certains constats généraux (Révolution Turque, Révolution Chinoise, Révolution Russe, voire même la Guerre) me conduisent à donner à

ma théorie de l'Exotisme une plus grande généralité. Je ne voudrais pas qu'elle fût inférieure en *Catholicisme* à la conception *géante* de Claudel. » (OC I 774)

Segalen considéra la dégradation du divers comme le chapitre ultime de son essai. Mais à partir de l'année 1917, il changea son bilan de la situation et réagit : son œuvre s'inscrivait désormais dans un combat contre « tout ce qu'on appelle Progrès ». Nous voyons, ainsi, que suite à ses déceptions, Segalen choisit d'attaquer le problème et adopte l'attitude d'un révolté. En même temps, il conçut une étude sur l'histoire de la statuaire en Chine, *Chine. La Grande Statuaire*, pour laquelle il utilisa les détails de ses trois voyages en Chine. Il s'inscrivit dans une nouvelle voie, qui fonctionnait selon la méthode de son maître Chavannes, et dans « des provinces non littorales que le rail n'a pas encore insultées, des domaines cartographiés seulement à la chinoise, où le fleuve et la route d'autrefois conduisent » (OC II 746).

Or, Segalen trouvait dans l'archéologie un domaine où il pouvait vivre son rêve d'être explorateur, poursuivant son exotisme à travers ses études archéologiques qui étaient une source féconde d'exotisme dans un monde de plus en plus colonisé et modernisé. Dans la préface de *Chine. La Grande Statuaire*, il note que « la trouvaille, la mise à nu s'entourent d'une telle émotion neuve, qu'il est difficile de les dissimuler ou de les faire taire dans les mots qui décrivent » (OC II 750). Et donc, malgré son attitude de révolte, Segalen semble fuir dans le passé, tout en se consacrant à ses recherches. Les fondations d'une prise de position ambivalente se révèlent dans ce double mouvement, tantôt révélant une force poétique tantôt révélant un pessimisme profond. D'un côté, Segalen s'imagine dans la quête de recréer un monde ancien dans *Chine. La Grande statuaire*, un texte fait à partir des bases scientifiques mais dans la voie poétique, et qui offrir une nouvelle aventure à travers l'archéologie. Dans la préface de son œuvre il déclare :

« [Ce livre] est fait pour les artistes, c'est-à-dire ceux-là capables d'accepter et de comprendre jusque dans les moindres méplats les jeux de l'art, inclus dans ces formes anciennes et, pour la première fois, de les comparer aux autres formes statuariques » (OC II 750).

Mais d'un autre côté, cette aventure dans le passé rappelle le voyage que l'empereur Kouang-Siu entreprend lors de sa folie. Dans *Le Fils du Ciel* il remonte les âges, se revêtant de l'identité des empereurs défunts. Ce faisant, il échappe à son identité et au présent marqué par le conflit. Donc, ce travail énorme réalisé par Segalen forme une source d'ambivalence, car il pourrait être signe d'un archéologue-poète qui maîtrise sa matière scientifique pour l'exploiter sur un canevas qui comprend toute l'histoire connue de la Chine. Mais, en revanche, il pourrait être vu comme une tentative forcenée d'échapper à la situation où il se retrouvait.

Après un voyage difficile à bord du *Warimoo*, qui fut bloqué à Singapour pendant plus d'un mois, Segalen retourna à Brest en mars 1918. Il passa deux mois de congé, le premier mois étant un congé normal selon les règles de la Marine, le deuxième ayant été accordé à cause de son état d'épuisement depuis son retour. La cause de cet épuisement s'explique par ce voyage, mais pas entièrement. Avant de partir en Chine, Segalen vit que ses projets risquaient de tomber à l'eau à cause de la guerre. Cette situation ne s'était guère améliorée pendant son voyage en Chine : le conflit et la déception suscités par ses relations épistolaires avec Claudel et Gaultier, et l'angoisse devant un monde en pleine révolution et en pleine modernisation l'attendaient lors de son retour en France et continuaient à jouer un rôle à l'arrière-plan. À ces problèmes, il faudrait ajouter une autre source de déséquilibre, sa relation avec Hélène Hilpert.

Dès son retour, Segalen poursuivit son rêve de s'installer à Paris pour écrire. Tout en restant toujours au service de la Marine, il fut nommé chef du service de dermatologie et de vénérologie et fut obligé de s'installer de nouveau près de son poste à l'hôpital maritime de Brest. En septembre Segalen s'épuisa encore davantage en luttant contre la grippe espagnole le jour tout en rédigeant *Thibet*, et *Chine. La Grande Statuaire* la nuit. L'armistice du 11 novembre apporta de l'espoir et Segalen croit de nouveau en la possibilité de quitter la Marine pour poursuivre son projet d'une fondation sinologique à Pékin et en décembre il passa une semaine à Paris pour faire redémarrer son projet. Mais comme le souligne Dollé :

« Segalen n'est pas un écrivain célèbre, c'est un obscur médecin de marine qui habite au fond de la Bretagne. Il n'est pas introduit dans les milieux influents. Et l'époque n'est pas aussi propice qu'il l'a cru : la marine manque de personnel et refuse de le libérer de ses obligations de service » (Victor Segalen, le voyageur incertain 313-314)

Dollé montre aussi que la conséquence de cette nouvelle est le fait que Segalen devra renoncer à l'archéologie. Le fait de voir ses projets bloqués provoqua une autre crise de dépression chez lui et, profondément fatigué, il fut hospitalisé au service de psychiatrie de l'hôpital du Val-de-Grâce, en janvier 1919. Mais comme nous venons de le suggérer, ce n'est pas simplement à cause de l'échec de ses plans que Segalen s'est épuisé jusqu'à provoquer une crise.

Au début de 1918, Yvonne Segalen avait retrouvé son amie d'enfance Hélène Hilpert. Celle-ci qui s'occupait seule de ses quatre enfants après la disparition de leur père pendant la guerre, allait jouer un rôle clé dans les événements des derniers mois de la vie du poète. Comme le remarque Bouillier :

« Mme Hélène Hilpert, vers la fin de sa vie, remit à la fille du poète, Mme Annie-Joly-Segalen, un important lot de lettres, soixante-treize au total, que lui avait écrites Segalen

entre le 30 avril et le 20 mai, 1919, veille de sa mort. La qualité de la destinataire, l'époque à laquelle ils furent écrits font de ces derniers messages un ensemble à la fois magnifique et bouleversant. Les confidences ne sont pas rares de la part de cet homme qui sent de mois en mois monter en lui la conviction qu'il n'a plus d'avenir, que la fin de sa vie approche irrémédiablement » (569).

Selon Bouillier, Hélène Hilpert allait essayer de ramener Segalen vers l'Église tout en étant une confidente et amie jusqu'à ses derniers jours. Dans un drame digne d'un roman, Segalen lui écrit et partage des détails qu'il n'osait pas dire à Yvonne : qu'il souffre « des sortes de syncopes musculaires qui ne répondent à rien de nerveux, à rien de connu... ». Segalen écrit aussi au sujet de sa passion pour Hélène, mais Bouillier insiste sur le fait que ces sentiments avoués étaient d'autant plus forts et passionnés que leur relation restait « au niveau de la franchise et de la limpidité » (Victor Segalen 570).

Suite à son hospitalisation au Val-de-Grâce, Segalen obtient deux mois de congé de convalescence, et il s'installe avec Jean Lartigue à Paris. Malgré des contrôles médicaux on ne trouve aucune cause à sa maladie, et même le sérum de Quinton sera essayé sans succès par Segalen. Enfin, un autre ami, Charles de Polignac, invita les Segalen en Algérie où Segalen continua de lutter contre son état dépressif. Avant de partir à Alger, Segalen écrivit plusieurs lettres à Hélène Hilpert où, dans l'une d'elles, il lui promet de lui livrer toutes ses lettres en bloc après son retour d'Algérie. De retour en France deux mois plus tard, Segalen rentra à Paris et découvrit que son poste avait été attribué à quelqu'un d'autre, et qu'il aurait quarante-cinq jours de plus de convalescence. Il retourna à Brest et réfléchit à ce qu'il allait faire.

Selon Bouillier, le 18 octobre de l'année précédente, Segalen avait écrit une lettre à Claudel dans laquelle il parlait de son état. Cette lettre a disparu aujourd'hui, mais quoi qu'il en soit, le 3 avril, Segalen reçut une réponse. Claudel avait été convaincu par la lettre de Segalen que le poète souffrait d'une maladie de son âme : qu'il souffrait de son manque de foi. Dans sa réponse, Claudel lui proposa de le rencontrer afin qu'il l'aide à trouver son salut. Comme le remarque Bouillier, Segalen prit mal cet effort direct de conversion. Segalen écrira ensuite dans une lettre à Jean Lartigue le 21 avril :

« J'ai reçu de Claudel un appel apostolique dont je respecte la ferveur inefficace, en raison de mon admiration croissante pour le poète. Je dis celui de *Tête d'Or, de Connaissance, de l'Otage et de Ténèbres...* Je lui pardonne un catholicisme qu'il a dévoré comme un gâteau. Il a fait un dieu claudélien : et il a vécu. J'irai peut-être le voir à Paris, mais j'ai scrupule à le décevoir encore. Ensuite, je ne sais... ¹⁹» (Victor Segalen 534)

¹⁹ Cité dans Bouillier 1961 : 534

Une semaine après avoir écrit cette lettre, Segalen prit le train en direction de la forêt de Huelgoat où il s'installa à l'hôtel d'Angleterre. Le 30 avril, il rendit visite à son ami d'enfance, Max Prat, prit le train pour Paris sous prétexte de faire un tour au ministère mais en fait, il avait l'intention de se rendre chez Claudel. À mi-chemin, il descendit du train et repartit vers la forêt de Huelgoat.

Pendant les trois semaines suivantes, Segalen écrivit les lettres à sa femme Yvonne et à Hélène ; dans les lettres à sa femme, il décrit son amour pour elle et dans les autres il avoue la gravité de son état de santé. Entre le 21 mai et le 23 mai, Segalen disparut dans la forêt. Hélène et Yvonne arriveront de Brest et trouveront son corps ensanglanté dans un « endroit consacré » connu de tous les trois. Lors d'une randonnée, Segalen s'est coupé à la cheville par un « sicot », une racine durcie qui dépassait de la terre : entouré de pierres mystérieuses et son exemplaire de *Hamlet* à la main, Victor Segalen est mort. Il avait 41 ans.

La mort de Segalen est donc mystérieuse et suscite la controverse. Marie Dollé n'accepte pas la version donnée par Bouillier ou Gilles de Manceron, et comme Charles Forsdick le souligne : « En dépit de versions nombreuses, des détails invérifiables souvent acceptés comme des faits font partie de la tradition orale qui raconte sa mort » (Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity: Journeys between Cultures 6).

Sans entrer dans ces détails, il importe de préciser, comme nous l'avons prévu dans l'introduction, les points sur lesquels la version officielle de Bouillier, qui est également celle des *Œuvres complètes* et du recueil de la *Correspondance* aux éditions Fayard, se trouve remise en question. Dans sa biographie de Segalen, Dollé propose que la mort de Segalen n'est pas un accident mais un cas de suicide : la coupure par laquelle il s'est blessé l'a atteint au pied, précisément où se trouve une veine dont Segalen devait connaître l'existence. Ainsi, une telle coupure au pied ressemble à une coupure au poignet. Mais Dollé ne propose pas simplement une théorie de la mort de Segalen, il explique que la relation entre Yvonne, Hélène et Victor constitue une situation beaucoup plus complexe, passionnée et amoureuse que Bouillier ne le suggère. Selon Dollé, Segalen est tombé amoureux d'Hélène, qui exerçait une forte influence sur lui. Cependant, Yvonne et Hélène jouissaient de leur propre amour alors que Victor se trouvait à l'écart de leur couple. Hypothèse : cette relation et le stress qu'elle provoque le mènent au suicide. De plus, cette relation à trois selon Dollé n'est pas isolée mais conforme à une habitude des membres de la famille Segalen qui ont maintenu plusieurs relations triangulaires. Pour cette raison, Dollé critique la version de Bouillier :

« La manière dont on raconte sa vie peut également beaucoup varier : la thèse d'Henry Bouillier en donne une version pleine de respectabilité. Pas de suicide, mais un accident. Pas de trace d'homosexualité, qu'elle soit latente ou accomplie. Peu de chose sur l'opium. Rien d'étrange dans ses relations avec les couples d'amis. Une passion

platonique et toute spirituelle pour Hélène Hilpert. Et un retour dans le giron de l'Église pour couronner le tout. Quant à l'œuvre, dont il donne par ailleurs des analyses précises, il la tire du côté de la mystique » (344).

À l'encontre de cette figure du poète qui se complait face à sa disparition, Segalen nous donne une alternative : celle d'un Zarathoustra qui part en quête de l'insaisissable, citée au fond du Tibet, To-Böd.

Or, dans l'imaginaire de Segalen, cette figure du poète existe dans son dernier poème *Thibet*. Ce texte qui resta à l'état d'une ébauche dont les fragments nous restent, incarne l'esprit défaillant de Segalen, qui refuse d'abandonner sa quête. L'objet de cette quête, pourtant, forme un au-delà qui reste, par conséquent, hors de sa portée. Mais comme le suggère Martine Courtois, ce poème forme une allégorie d'Hélène Hilpert, une femme qui Segalen tomba amoureux vers la fin de sa vie. Elle se demande : « Hélène la blanche, la lumineuse, la mystérieuse, n'est-elle pas l'avatar, sinon l'inspiratrice, de cette Autre qui obsède le poète de Thibet ? » (120).

Courtois propose que la trace de cette signification est dans le titre même du poème car, Segalen écrit « Tibet », selon l'usage contemporain, mais adopte l'ancienne orthographe pour sa version définitive, ce qui inscrit l'initiale d'Hélène dans le titre du poème. Cette relation interdite à Segalen qui sous-tend peut-être ce poème, nous intéresse dans la mesure où la figure du poète ne lâche pas sa quête vers la cité mystérieuse au fond de ce pays. À l'image de Zarathoustra, il monte vers des cimes, en route vers des terrains nouveaux, vers des régions les plus inaccessibles. À cet égard, ce poème, qui fut dédié à Nietzsche, nous donne l'image du poète comme éternel exote qui continue sur son chemin de nouveaux horizons. C'est une image du poète défaillant qui jouxte l'image du héros qui accepte l'accomplissement de son destin, et celle de l'exote qui s'épuise dans la création de sa vision englobante de la Chine ancienne. Ces figures du poète forment une source d'ambivalence qui donne de Segalen une figure mystérieuse, et dont la figure du poète est ambivalente, mythique, et originale.

Conclusion

Dans ce chapitre nous avons analysé deux relations au sein des romans *René Leys* et *Le Fils du Ciel* afin de montrer que la vision de la Chine porte à son centre des relations amicales qui permettent une initiation de son partenaire par la figure du poète, mais que cette relation est aussi une forme de domination. Dans la première partie nous avons analysé la relation d'amitié qui est centrale au roman *René Leys*. En suivant le fil conducteur du sobriquet « Jardin Mystérieux », nous avons dévoilé que cette relation est la mise en scène d'une initiation qui permet à Monsieur Sié, l'avatar de Segalen, de passer à une nouvelle étape dans sa vie et, donc

de faire une sorte de transcendance. Dans la deuxième partie, nous avons analysé la remise en question de l'exote et de l'esthétique du Divers, une critique qui a été initiée par Jean Lartigue, l'ami le plus proche de Victor Segalen pendant son séjour en Chine. Cette critique, qui visa non seulement l'esthétique du Divers, mais l'art de vivre qu'il inspirait chez son ami, renoue avec celle de l'ethnologue James Clifford. Ce dernier suggère que l'esthétique du Divers mène vers une désintégration du sujet qui se manifeste dans les avatars du poète qui peuple sa vision de la Chine. Cette critique offre une perspective possible sur l'exotisme de Segalen, mais laquelle fut rejetée comme fautive par le poète lui-même.

Dans la troisième partie, notre analyse de *Fils du Ciel* a montré que Segalen construit une structure narrative qui lui permet de se livrer de ses angoisses du poète qui lutte avec des questions d'authenticité personnelle. Cette structure dépend de la complicité du lecteur. En nous interrogeant sur cette complicité, nous avons montré que la figure du poète dans l'imaginaire de Segalen se conçoit comme un roi qui exige de la fidélité de ses amis. Cette analyse a remis en question l'image de l'exote comme solitaire et indépendant, car elle montre qu'il s'appuie sur la complicité de ses proches pour le rassurer dans son esthétique. Mais cette relation est dangereuse parce qu'elle peut se transformer en une forme de domination. Dans la dernière partie, notre analyse brève du sort tragique du poète dans *le Maître-du-Jour*, et *Orphée-Roi* a montré qu'il y a une image du poète souverain qui se complait devant sa fin et qui accepte l'accomplissement de son destin. Ce sort tragique, montre que Segalen était lucide et pessimiste devant la situation du poète vis-à-vis de la société. Enfin, nous avons signalé l'existence d'une autre figure du poète qui existe dans l'œuvre, mais qui reste un idéal qui ne se renonce jamais à sa quête, préférant de partir dans la poursuite d'une cité hors de la portée, cet exote, et nous le proposons, incarne l'idéalisme qui ne saurait pas être détruit chez le poète. Cette résistance et désir reste fondamentale à la figure de l'exote, qui, dans ses guises forte et faibles, maître ou apprentie, cède à l'appel du Divers et, ce faisant, se met en route vers la création d'une œuvre. Comme le propose Pierre Jean Jouve dans son *Apologie du poète*:

« Il n'y a ni honte ni malheur, pour l'homme, à reconnaître ses limites, et il n'y a point de diminution pour l'homme, quand il communique avec l'éternel, à ne pas savoir juste les voies de son accès : l'important est alors ce qui se produit dans l'homme, la qualité de son plaisir, la force de son enchantement, et comment, étant homme limité, il se sent devenu illimité et autre. Cela signifie que la Poésie est une affaire de transcendance, toujours relativement voilée, ainsi que de la dire Pierre Emmanuel, une affaire d'énergie de l'âme » (10).

Nous avons montré dans ce chapitre que, pour Segalen, la figure du poète accomplit cette tâche à travers ses relations amicales et intimes, mais, que dans la poursuite de son œuvre, il

risquait de dominer l'autrui, toute en s'isolant dans sa quête. Ce danger, aperçu par Segalen, ainsi que Jean Lartigue, n'empêcha pourtant, son désir insatiable de se sacrifier pour son œuvre, un sacrifice qu'il s'attendait de l'exote, non seulement dans ses textes mais dans sa vie aussi.

CONCLUSION

Dans son introduction au *Livre du Thé*, le grand maître²⁰ de l'École *Urasenke* du chanoyu, Sen Soushitsu XV estime que ce texte, écrit au début du XXe siècle par Kakuzou Okakura, est un classique. Bien qu'enraciné dans son époque, l'essai sur l'art de vivre japonais se montre durable par son influence. Dans son texte, écrit en anglais pour un public bostonien, Okakura expose la cérémonie du thé japonaise dans ses dimensions les plus profondes, c'est-à-dire, comme une esthétique, comme l'art de vivre de son peuple.

En 1906, le Japon se transformait sous l'influence de l'Occident. Il semblait à l'époque que le mode de vie traditionnel de l'« ancien Japon » risquait de disparaître. Dans son essai, Okakura prend le parti pris de la vie traditionnelle et remet en cause son abandon par les Japonais eux-mêmes. Il s'indigne aussi devant le fait que son pays est seulement devenu l'objet d'admiration de l'Occident l'année précédente, après sa victoire militaire dans la guerre russo-japonaise. *Le Livre du thé* constitue ainsi une prise de position politique qui remet en question l'ethnocentrisme de l'Occident, tout en affirmant un mode de vie esthétique, lequel, selon son auteur, incarne les valeurs essentielles de l'Est.

Né au port cosmopolite de Yokohama en 1862, éduqué par des missionnaires jésuites, puis par des moines bouddhistes, Okakura vécut une double formation (Benfey 76-77). Cette double orientation permit à Okakura, un génie linguistique, de s'affirmer dans la voie de l'exote. Celui d'un voyageur-né capable de jouir de la différence et de faire voir aux autres sa vision du monde. Cette vision n'était pas une représentation objective, mais par ses qualités aussi érudites que poétiques, transcende la représentation du réel, pour dépasser la littérature et emprunter ce qu'Henry Bouillier décrit comme la « voie royale de la poésie » (Bouillier, Victor Segalen 558). Cette voie signale une nouvelle relation entre le poète et la parole, ce qui sépare la tâche de la représentation du monde de l'expression d'une autre réalité plus intime et spirituelle qui sous-tend les particularités de l'Êtant. Comme le souligne Bouillier : « Là où la connaissance échoue, la parole poétique tente de se frayer un chemin et de dépasser savoir et discours pour accéder à la région de l'Être » (Victor Segalen 559). Pour Okakura, *chanoyu*, ou la voie du thé, symbolise une esthétique, entendue comme un art de vivre, ce qui incarne l'âme collective de son peuple. Dans *Le Livre du Thé*, Okakura expose la façon d'être au monde des Japonais, sous une forme poétique qui dépasse la description, la classification, ou la mise en scène de leur existence, et en empruntant cette route, il réalisa un texte devenu classique.

Une autre figure qui entrait dans cette voie royale de la Poésie, fut le poète Victor Segalen. Dans ses notes pour *Essai sur l'Exotisme*, il invente le terme « exote » qui saisit avec

²⁰ Iemoto 家元

justesse, le genre de poète que fut Okakura. Dans *Essai sur l'Exotisme*, Segalen élabore au fil des années une « esthétique du Divers » dont il tâche de faire son Évangile. Médecin de la Marine, romancier, essayiste, archéologue, Segalen se considérait surtout comme poète. Dans la création de son œuvre, il essayait de vivre selon son esthétique, ce qui impliquait la réalisation de son idéal. Dans cette perspective, ses voyages et son œuvre sont entrelacés, voire inséparables.

Son esthétique du Divers se remarque par sa qualité intertextuelle, et par la transformation de ses expériences en textes littéraires et collections poétiques qui se délaissent de leur fonction mimétique. Segalen abandonne la représentation des régions où il a voyagé au profit de l'élaboration de sa vision poétique. Cette vision résulta d'une prise de position esthétique qui s'est conçue à l'encontre des récits de voyages, de l'ethnologie, ou de l'exotisme du XIX^e siècle.

Comme Okakura, Segalen se montre lucide devant le discours occidental sur l'altérité, et s'affirme dans une voie esthétique qui cherche à rendre plus intense l'expérience de cette vie, dans le monde sensible. De cette façon il crée une œuvre qui se compose de textes romanesques, de drames, et de récits, mais aussi d'une réflexion sur l'exotisme et le roman qui suscita une esthétique qui forme un art de vivre.

Il est peut-être surprenant que nous ayons commencé notre conclusion concernant Victor Segalen par l'introduction du *Livre du thé* et la figure d'Okakura. Mais ce texte et son auteur nous donnent un exemple du type de prise de position esthétique que l'exote adopte face aux discours occidentaux sur l'Extrême-Orient, ainsi qu'un exemple d'une œuvre qui se montre classique par son influence posthume. Okakura incarne l'exote et *Le Livre du thé* demeure comme une introduction à l'essentiel de cet art de vivre traditionnel.

Aujourd'hui, Segalen est reconnu comme un grand poète de la littérature française du XX^e siècle et par certains, comme un précurseur à la théorie littéraire postcoloniale. Ses textes ont été loués pour avoir remis en question l'ethnocentrisme de son époque, et avoir créé un exotisme plus profond que celui de ses contemporains. Mais comme le souligne Silke Segler-Messner, dans son analyse de ce statut de précurseur, les poètes Edouard Glissant et Abdelkébir Khatibi prennent leur distance de Segalen tout en s'appropriant de son œuvre. Parce qu'il y a un timbre à la gloire de Segalen, ce qui se fait entendre par le fait que le poète s'est donné la mort en 1919, et que son esthétique fut informée par une politique conservatrice et élitiste.

Nous avons montré dans cette thèse qu'au sein de son esthétique du Divers, Segalen a une conception impériale et souveraine du poète qui a tendance à dominer ses amis, de montrer sans concession sa vision du monde sous les formes poétiques radicales. L'intensité de cette vision s'appuie sur son génie, ainsi que sur la complicité de son lecteur, de sorte que l'exote,

en racontant son histoire, s'affirme dans son rôle du créateur, du « Grande Artiste ». Cette prise de position renforce le centre, le poète et sa vision. Et pourtant, par sa façon de greffer sa vision à celle de l'Autre, il la colonise et s'en approprie d'une certaine manière, ce qui fait écho aux relations coloniales qui étaient en place lorsqu'il créa son œuvre. Comme nous avons suggéré au commencement de cette thèse, cette relation avec l'Autre, tantôt admirative, tantôt fondée sur l'exploitation, et qui renforce le centre et établit le poète comme roi, demeure dans la conception du « Grand Artiste » aujourd'hui dans la théorie littéraire postcoloniale. Cette figure équivoque révèle qu'à l'arrière-plan de la conception d'une « littérature-monde » cosmopolite, il y a, comme au XVIIIe siècle, des royaumes avec leurs rois et leurs empereurs.

Dans cette optique, rappelons que ces divers mondes qui se chevauchèrent, étaient peuplés de poètes errants et de poètes de la cour, et que la poésie occupa une place sacrée. Dans l'imaginaire de Segalen, la figure du poète entendue comme exote renoue avec cette conception du poète, et s'enracine donc dans les deux conceptions de l'authenticité – l'errance et la tradition – qui coexistèrent ensemble. Mais nous avons montré aussi que dans les textes de Segalen, la figure du poète est attirée par les deux formes d'authenticité, les deux modes d'existence, et que restant indécis, sa poétique et sa conception du poète demeurent ambivalentes.

Cette ambivalence a suscité notre intérêt parce qu'elle signale que Segalen occupait une position complexe vis-à-vis de ses contemporains qui lui rapprochait à certains, et le tenait à distance des autres. Or, être un précurseur du point de vue du présent, suggère que le poète appartenait à l'avant-garde de son époque, mais à cet égard, comme le constate Dollé, « Segalen n'a jamais trouvé sa place dans les milieux littéraires parisiens » (Victor Segalen, le voyageur incertain 337). Dans cette perspective, l'analyse que fait Gabriel Germain sur ce point mérite notre attention. Au début de *Victor Segalen. Le voyageur des deux routes*, il écrit :

« Bien avant de procéder à des recherches de sources, d'influences, de biographie intellectuelle, sans parler des épisodes de la vie ordinaire, il faut s'attacher à déterminer l'altitude à laquelle s'est établi le poète que l'on ambitionne d'approcher. (...) Je pense à ce point, mal connu de lui-même et de ceux qui l'observent, où coïncident toutes ses facultés et par où il recueille l'inspiration lorsqu'il travaille. Le Poète, à vrai dire, n'existe que là ; s'il peut, dans un état de créateur, se révéler si différent de la personne que rencontrent ses contemporains, c'est que le « pouvoir », en lui, qui est en jeu à ce moment-là, surplombe la personnalité.

Pour se diriger vers cette falaise de la nuit, il faut prêter attention à certaines affinités profondes qui lient au monde le poète. On aimerait savoir quelles visions revenaient dans les rêves les plus profonds de Segalen ou quelles fleurs il préférerait. Tournons-nous du

côté des hommes pour remarquer que ce jeune inconnu fut accueilli sans marques de condescendance par Debussy et par Claudel, et qu'il lia avec le premier une amitié qui alla jusqu'à une collaboration. Fions-nous au sens qui leur faisait reconnaître dans ce médecin de la Marine non pas un amateur égaré en littérature, mais un homme qui appartenait à la même espèce qu'eux » (31).

Germain s'appuie sur l'idée d'une « espèce » composée non seulement par des poètes, mais par ce que Segalen nomme les « Grands Artistes ». Dans cette thèse, nous avons tâché d'éclairer les qualités de la figure du poète dans l'œuvre de Segalen, entendue comme un exote, un terme qui désigne une certaine espèce de poète : un voyageur-né doué d'une individualité forte, celui qui prend plaisir dans la rencontre avec l'Autre. Cette figure se conçoit dans une quête du Divers, ce qui constitue, comme nous l'avons montré, un art de vivre qui promet le renouvellement de soi, et le chemin vers une transcendance particulière qui permet le dépassement du Moi. Cette quête – qui se poursuit dans la vie quotidienne de même que dans la création d'une œuvre – porte des risques pour l'exote car, l'esthétique du Divers implique des aventures extrêmes qui apporteraient divers butins, mais lesquels peuvent exiger le sacrifice de l'artiste pour son œuvre.

Pour Segalen, l'exote semble être un voyageur solitaire, éloigné des salons de la métropole, comme une espèce de « hors-la-loi » selon le modèle de Gauguin. Mais notre analyse dans cette thèse montre, au contraire, que cette figure du poète au centre de l'imaginaire de Segalen fut, en réalité, une figure sociable qui dépendait de son cercle d'amis, et qui, dans ses relations intimes, cherchait une complicité totale. Dans cette perspective, l'exote se révèle comme un roi, une figure souveraine qui veut dominer son entourage, tout en mettant ses proches au service de la création de son œuvre. Ce désir de tout faire pour la création de son œuvre, ainsi que son refus de se contenter du présent, le pousse vers des extrêmes dans son œuvre et dans sa vie. Sa vision de la vision en est l'exemple, et la prise de position esthétique qui l'informe a suscité des reproches de Lartigue, d'abord, et des évaluations négatives dans la critique actuelle, ensuite. Or, son ami et ses lecteurs contemporains perçoivent les dangers de son esthétique, de même que les risques que cet art de vivre entraîne : la désintégration du sujet, l'isolement de l'exote malgré les efforts de ses proches, et l'épuisement moral et physique dans l'élan créateur pour faire une œuvre qui pourrait lui servir de remède aux complexités du présent. Dans cette optique, Segalen retient le terme « exotisme » non sans raison parce que son esthétique se fonde sur le désir de partir en voyage, en quête du Divers mais, aussi, en fuite du présent. Ce genre de voyage peut s'inscrire dans la trajectoire d'une errance sans fin, ou dans un retour vers la tradition, deux formes de l'authenticité qui sont également fondamentales à son exotisme. Or, bien que l'exote vagabonde, il est lucide et sait au fond de lui-même que cette quête du Divers se transformera

en exil personnel. Dans cette thèse, nous avons montré que Segalen accepte ce destin, et que, dans son œuvre autant que dans sa vie, il a fait de son esthétique du Divers son Évangile.

Pour mieux saisir cette figure du poète, entendue comme un exote, nous avons commencé cette thèse par une longue introduction qui a exposé de façon synchronique le cheminement de la pensée de Segalen sur l'exotisme. L'exégèse de son esthétique du Divers nous a permis de faire ensuite une analyse de la figure du poète dans ses romans, ses récits et dans ses drames. Et pourtant, cette thèse n'adoptait pas une structure traditionnelle selon laquelle l'analyse textuelle occupe une place centrale dans la thèse, parce que, après avoir exposé le cadre théorique de l'œuvre, nous avons défini l'objet de notre thèse comme un phénomène qui ne saurait être séparé du cadre théorique, biographique et littéraire de l'œuvre. Dans cette approche, nous nous sommes inscrits dans une tradition dans la critique segalienne, selon laquelle on relie dans une analyse particulière le poète, son exotisme et un certain aspect de son œuvre. Dans cette thèse, nous nous sommes concentrés sur la figure du poète, entendue comme l'exote, mais laquelle constitue à la fois la sorte de personne que Segalen admirait, un type de personnage qui peuple son œuvre littéraire et poétique, la figure idéale au centre de l'esthétique du Divers qui oriente la vie de Segalen, et, enfin, l'espèce de poète qu'il fut.

Pour cette raison, nous appuyant tantôt sur ses notes que sur sa correspondance, tantôt sur ses textes romanesques que sur ses textes poétiques, nous avons cerné le cheminement de la pensée de Segalen concernant son exotisme et l'exote. Cette pensée nous informe sur sa vie et son œuvre, lesquelles étaient, selon le point de vue adopté dans cette thèse, une tentative de vivre selon ses idéaux et de façon authentique.

Pour mieux comprendre cette tentative, dans notre analyse, nous avons tracé le chemin suivant : Au début de cette thèse, nous avons exposé le statut de Segalen comme précurseur de la théorie littéraire postcoloniale. Nous avons souligné aussi la prétendue authenticité de sa représentation de l'évangélisation de la Polynésie, de même que son détournement de l'image paradisiaque de ce pays, dont il était héritier de l'exotisme. Son approche en écrivant son premier roman résultait de son « éveil » lors de ses études à Bordeaux, et le parti pris pour l'art qui s'en suivit. En décrivant son voyage aux États-Unis, nous avons ajouté un niveau de complexité à l'image du jeune médecin de la Marine par une analyse de deux images du poète dans les biographies de Bouillier et Manceron d'un côté, et Dollé de l'autre. Dans le premier chapitre, nous avons exposé une figure complexe qui se situait en Polynésie dans le sillage des explorateurs du XVIII^e siècle et des romanciers du XIX^e. Notre analyse de sa relation à ce contexte, surtout, de la relation entre le cadre de racialisme dont *Essai sur l'inégalité des races* était l'exemple, nous avons montré que, bien que similaire dans certains égards, l'exotisme de Segalen se distingue de ce cadre théorique en raison du fait que Segalen ne croyait pas à l'entropie comme le résultat inéluctable des métissages des races. Par contre, nous avons

montré à travers une analyse de sa correspondance, que son exotisme s'est développé sous l'influence de Gauguin, de sorte que le poète se voulait le champion du peintre dans la colonie, et qu'il se tenait, par conséquent, à distance de la bonne société coloniale. Cependant, cette prise de position se composait aussi des attitudes bien répandues à l'époque, vis-à-vis des *vahinés* et des métisses, qui correspondait avec celles du cadre du racialisme de Gobineau. Dans cette optique, nous avons identifié avec précision la source de l'ambivalence qui sous-tend sa représentation de la Polynésie, ce qui rapproche son exotisme alors naissant au primitivisme de Gauguin, d'une part, et le sépare du regard de Loti d'autre part. Cette clarification de ses relations ambivalentes avec le colonialisme, l'exotisme et le primitivisme, allait jouer un rôle dans notre analyse dans le quatrième chapitre.

Dans sa rencontre avec la Polynésie, Segalen regrettait la destruction de l'ancienne Tahiti et l'impact de l'introduction du christianisme dans le Pacifique. Son roman, *Les Immémoriaux*, souligne le rôle que les Polynésiens ont joué dans cette transformation de leur société. Avec ses protagonistes, Térîi et Paofaï, Segalen explore l'impact de l'évangélisation sur les poètes et les prêtres de cette société qui s'est éloignée de sa religion pour embrasser le christianisme. Notre analyse, dans le deuxième chapitre, a montré que Segalen s'intéresse à un dilemme qui s'enracine dans deux conceptions de l'authenticité, l'une qui se base sur le Divers et l'errance, l'autre qui se fonde sur le Même et la tradition. Nous avons montré qu'il met en scène, dans *Les Immémoriaux*, un dilemme auquel des poètes dans une société qui se transforme doivent faire face. Ce dilemme se manifeste dans le choix de devenir un hors-la-loi ou un poète maudit qui garde son authenticité, ou de prospérer en jouant un rôle médiocre dans le nouvel ordre, tout en vivant de manière inauthentique, c'est-à-dire, en adhérant aux valeurs qui ne sont pas vraiment les siennes. Segalen accuse la société polynésienne d'avoir perdu son authenticité en adoptant une nouvelle religion médiocre à laquelle ils n'adhéraient que provisoirement, et un avec un regard intéressé. De surcroît, il les accuse d'avoir méprisé leur ancienne culture qui valorisait non seulement la force, mais le rôle sacré des « beaux parleurs » : les poètes.

Dans le quatrième chapitre, notre analyse s'est concentrée sur le cheminement de l'exotisme du poète, à travers sa rencontre avec le bouddhisme et l'hindouisme. Nous avons proposé que Segalen s'approprie une philosophie du sujet qui se modèle sur le « mécanisme hindou ». Cette appropriation est centrale à l'exotisme du poète car l'hindouisme donne un sens à la quête de l'exote qui se révèle comme un procédé à travers lequel le sujet se découvre peu à peu par des rencontres successives avec l'Autre. Le choc du Divers permet la reconnaissance du Moi essentiel – le Soi – qui sous-tend une série des Moi particuliers. Cette série de naissances motive et soutient la quête de l'exote qui se manifeste dans un art de vivre orienté dans la recherche de la sensation du Divers. L'exote, un voyageur-né sensible au Divers est celui qui sait créer une œuvre dont la marque de son génie est sa qualité visionnaire,

c'est-à-dire sa capacité de faire ressentir la sensation du Divers au spectateur ou au lecteur. Dans cette perspective, la raison d'être de l'exote devient la poursuite du Divers comme une forme de connaissance de Soi, et puis la création de son œuvre qui partage sa vision du monde, une vision capable de susciter la sensation du Divers.

Notre analyse de son récit de voyage philosophique, *Équipée* a montré, pourtant, que Segalen concevait cette quête dans son opposition à la quête de l'Absolu ou d'une rencontre définitive avec le Soi, ce qui inscrit de l'altérité au centre de sa philosophie du sujet. Son esthétique du Divers propose, par contre, une pratique continue réalisée par le voyage et par la création d'une œuvre qui constitue l'affirmation de la sensation, l'intensité et un rapport avec l'Autre. Cette pratique, qui constitue un art de vivre, s'inscrit à l'encontre donc de toute forme de renoncement religieux, qu'il soit chrétien, bouddhiste ou hindou, ce que notre analyse de son drame *Siddhârtha* a mis à jour. Toutefois, notre analyse de ce drame avait pour l'objectif de montrer que, pour Segalen, la figure du poète se chevauche avec la figure du prophète, y compris son ascèse, de sorte qu'il fallait situer l'exote par rapport au prophète, au reclus, et au hors-la-loi. En étalant ces éléments qui informent sur la figure du poète chez Segalen, nous avons enfin analysé sa tentative de vivre selon ses valeurs, de devenir un exote. Or, notre analyse du thème *Orphée* dans le contexte de son mariage, a montré que Segalen a réussi à éviter le dilemme exposé à la fin du troisième chapitre, et de tracer un chemin qui lui accordera une place dans la bonne société, mais laquelle allait lui permettre de voyager et d'écrire aussi.

En décidant de se marier, Segalen refuse de renoncer à la vie sociale et à ses sentiments amoureux. En prenant la décision de continuer sa carrière dans la Marine, il refuse d'ignorer l'influence de ce qu'il appelle son « démon secret », un désir qui vient du fond de lui-même de créer son œuvre, et de vivre selon cette esthétique qui orientera désormais sa quête du Divers. Nous avons montré, ainsi, que la figure du poète, l'exote, pouvait être située dans son époque dans la mesure où il se délaissait de l'idée d'être un poète maudit, un reclus, ou un hors-la-loi, pour trouver une place dans la société qui lui permettrait de voyager et d'écrire, c'est-à-dire, de jouir du monde dans toute sa diversité à travers sa quête du Divers.

Dans le cinquième chapitre, nous avons proposé que la Chine, un pays dit « mystérieux » que l'Occident avait traditionnellement placé sous le signe de l'Altérité, pourrait être placée sous le signe de l'amitié. Notre analyse de sa correspondance avec Yvonne et de la mise en scène de son retour de son premier voyage en Chine a montré que sa rencontre avec la Chine eut lieu à l'intérieur d'un réseau de connaissances qui était composé d'officiers de la Marine et d'autres Européens. Nous avons exposé les diverses qualités de ses relations avec, surtout, Jean O'Neill et Augusto Gilbert de Voisins, pour souligner le contraste entre l'homme d'affaires sans sens esthétique, et Voisins que Segalen qualifiait d'exote.

Le fait que Segalen jugeait ses contemporains selon ses critères esthétiques, et avec un regard qui cible les qualités qu'il aime – ignorant, d'ailleurs, toutes les autres – dévoile en Segalen une figure hautaine qui désirait s'entourer d'autres poètes, voyageurs et artistes. Cependant, notre analyse a montré que parmi ses relations multiples dans ce réseau de connaissances, Segalen se trouvait tantôt isolé ou à l'écart de l'autrui : ses relations n'étaient pas uniformément harmonieuses. Ensuite, nous avons analysé sa relation épistolaire avec Yvonne lors de ce premier voyage, montrant ainsi qu'elle jouait un rôle central dans ce réseau de connaissances. Notre analyse du récit *La Tête* a révélé, à cet égard qu'elle est devenue son Eurydice, et que par conséquent, l'exote de Segalen se situe toujours à l'encontre d'autres sinologues et d'autres figures bourgeoises caractérisées par leurs connaissances d'un orientalisme vulgarisé. L'esthétique du Divers se trouve, ainsi, en opposition avec l'exotisme populaire sous toutes ses formes.

Le cinquième chapitre se clôt sur une analyse de deux courants dans la critique qui identifient, dans les textes du « cycle chinois », un « discours de l'altérité » et une « poétique de l'absence ». Ces deux perspectives sur l'œuvre visent, chez Segalen, la même attitude vis-à-vis de la Chine, celle qu'il traite comme une source d'altérité. Cependant, nous avons constaté que même s'ils appartiennent à la même attitude envers la Chine, ces courants dans la critique visent deux étapes dans le cheminement de l'esthétique du Divers, celle de la littérature romanesque et celle de la poésie. Cette dernière se caractérise par le fait que Segalen, dans le sillage de Mallarmé, refusa de créer ses « impressions de la Chine » ou d'écrire des romans qui adoptent un point de vue omniscient à la troisième personne du singulier. Au contraire, il prend parti pour une littérature avant-gardiste caractérisée par ses formes de narration radicale, une allégorie de son Moi qui puise dans le passé de la Chine impériale des éléments pour son œuvre poétique.

Dans le dernier chapitre, nous avons exploré les conséquences de cette prise de position esthétique qui sous-tend une nouvelle étape dans son exotisme. En commençant par une analyse de la relation d'amitié au centre du roman *René Leys*, nous avons montré que ce texte met en scène une initiation qui permet à l'avatar de Segalen d'abandonner sa conception de la littérature et de la Chine et d'adopter la même prise de position de l'exote. Cette initiation nécessite le sacrifice de René Leys qui se complait en devenant martyr pour sa vision de la Chine et, ce faisant, il devient l'idéal de la figure du poète.

Toutefois, dans la deuxième partie du chapitre, nous avons analysé la critique que son ami Jean Lartigue fait de l'exote et de son esthétique du Divers. Cette critique s'enracine dans une différence dans la relation à l'Autre, ce qui forme l'essentiel des critiques de l'exotisme de Segalen. Or, puisque Segalen crée des avatars qui offrent un simulacre d'une relation à l'Autre, tout en exigeant la complicité du lecteur, ses textes produisent une vision qui domine

ce dernier. Cette domination, qui existe, comme nous l'avons montré, parmi les figures du poète dans ses textes et révèle que la conception de l'exote est une sorte de figure souveraine qui considère ses relations amicales sous l'angle d'une initiation, ou d'une soumission de l'Autre à sa vision du monde.

Notre analyse du *Fils du Ciel* montre que Segalen construit un texte dont la structure narrative lui permet de se livrer à son lecteur. Cette complicité implique, à la fois, une force dans la poétique de Segalen et une faiblesse dans le sens que l'auteur du roman domine son lecteur en le transformant en son complice. Cette complicité renforce notre analyse de la figure du poète dans cette thèse qui montre que l'exote s'imagine comme une figure souveraine qui existe à l'encontre de la vie moderne. Toutefois, c'est une position ambivalente. Le poète se trouve dans une certaine liberté, mais au prix de son devoir de s'affirmer dans son génie et de créer son œuvre. Cette chose lourde est une source de l'angoisse qui le pousse vers ses proches, et pourtant, le devoir de créer son œuvre risque de l'isoler d'eux, de sorte que l'exote s'imagine comme une figure tragique et, surtout, solitaire.

Dans la dernière partie du chapitre, nous avons souligné quelques moments clés dans *Le Maître-du-Jouir* et *Orphée-Roi* qui incarnent cette image de l'exote, une figure ambivalente, mythique, et originale. Mais ensuite, notre analyse situe cette image de l'exote tragique dans le contexte de celui d'un poète-archéologue qui remonte le passé dans son œuvre *Chine, La Grande Statuaire* et puis une autre figure, l'exote qui se donne à l'œuvre en rédigeant son poème inachevé, *Thibet*. Cette dernière partie de la thèse a montré que la figure du poète suscite une ambivalence profonde qui s'enracine dans le désir nietzschéen de poursuivre l'œuvre à tout prix. Mais cette quête se révèle tantôt comme une fuite dans le passé, ou même sa réinvention qui est conçue comme une forme de résistance poétique. L'angoisse du poète mène à son épuisement dans la création de son œuvre qui peut être considérée comme un élan transcendant qui incarne le dépassement de Soi, et un destin tragique et destructeur dont même ses proches ne peuvent empêcher l'accomplissement. À cet égard, il nous semble juste de terminer cette thèse par la parole de Segalen lui-même, ce qui laisse ouverts les deux points de vue sur sa vie et son œuvre.

Nous avons choisi un court texte qui fut écrit en juin 1916 en réponse à une réflexion sur la Poésie de Pierre Louÿs. Sous le titre de « Maïeutique », – terme médical qui évoque la pratique d'une sage-femme, ainsi que la formule de Socrate qui parla de faire naître des idées – Segalen note ses conseils à l'écrivain ou au poète aspirant. Il termine son poème avec un appel décontracté qui nous interpelle, et qui évoque, par ce geste même, la figure du poète que nous avons poursuivie dans les pages de cette thèse. À l'exote lui-même, donc, nous laissons la parole dans l'espoir que vous saurez entendre le timbre de son chant, et que cela vous inspire de faire de votre esthétique votre Évangile :

MAÏEUTIQUE

Croire en soi. Se nourrir de sa substance après, mais d'abord, avoir dépecé le monde, différent de soi.

Dans le silence, enfin perçu comme un Chant, s'offrir, se dédier à cela, différent de soi, qui veut naître.

Avant l'œuvre, sentir le Germe. Suspendre la respiration jusqu'à l'étouffement et l'angoisse et l'extase – aux premiers mouvements qu'il a.

Faire son plan : construire le Palais factice, prêt à crever cadres et murs si le Germe s'y trouve mal à son aise.

Ne pas trop « penser » : la pensée, anecdote de l'esprit. Mais, le dos rond, ramassé, hérissé, farouche.

Bondir sur le Germe, dès qu'il est né, le secouer et l'étirer, le serrer et l'écrouir pour connaître s'il est, ou non, digne de la densité des Mots.

*

* *

Alors écrire à l'aventure, mais avec un jeu mécanique, un papier habituel : plume d'aigle longue et dure. Barrer avec force les t. Dessiner ses majuscules – Écrire bien lisiblement.

Faire son devoir.

Victor Segalen

BIBLIOGRAPHIE

- Acheraïou, Amar. *Questioning Hybridity, Postcolonialism and Globalization*. New York: Palgrave Macmillian, 2011. Imprimé.
- Affergan, Francis. *Exotisme et altérité*. Paris: Presses Universitaires de France, 1987. Imprimé.
- Anderson, Benedict. *Imagined Communities*. New York: Verso, 1991. Imprimé.
- André, Sylvie. *Le Roman autochtone dans le pacifique sud. Penser la continuité*. Paris: l'Harmattan, 2008. Imprimé.
- Andreas, Michel. «En route to the Other: Victor Segalen's Essai sur l'Exotisme and Equipée.» *Romance Studies Summer* (1990): 20-30. Imprimé.
- Anonyme. *Bhagavad-Gîtâ (Le chant du bienheureux)*. Trad. Eugène Burnouf. Paris: Librairie de l'Art Indépendant, 1861. Web. site consulté le 23 avril 2016. <<http://classiques.uqac.ca/classiques/inde/bhagavad-gita/bhagavad-gita.pdf>>.
- Anquetil, Marie-Amélie, et al. «Le chemin de Gauguin: genèse et rayonnement.» Saint-Germain-en-Laye: Musée départemental du Prieuré, 1986. Imprimé.
- Backhouse, Edmund. et J.O.P Bland. *China Under the Empress Dowager. Being the History of the Life and Times of Tzu Hsi*. London: Heinemann, 1910. Imprimé.
- Bacot, Jaques. *Dans les Marches Tibetaïnes, autour de Dokerla, novembre 1906-janvier 1908*. Paris: Plon-Nourrit et Cie, 1909. Imprimé.
- Bainbrigge, Susan., Joy Charnley et Caroline Verdier, «Francographies: Identité et altérité dans les espaces francophones européens.» *Francographies: Identité et altérité dans les espaces francophones européens (Proceedings of a meeting held at University of Edinburgh) Germany*. New York : Peter Lang Publishing, 2010. Livre.
- Barthes, Roland. *L'Empire des Signes*. Paris: Flammarion, 1970. Imprimé.
- Baudelaire, Charles. "fleursdemal.org/poem/231." n.d. fleursdumal.org. Web. 23 mars 2016.
- Baudrillard, Jean. *La Transparence du mal*. Paris: Galilé, 1990. Imprimé.
- Bell, Leonard. *Colonial Constructs European Images of Maori 1840-1914*. Auckland: University of Auckland, 1992. Imprimé.
- . *The Maori in European Art: A survey of the Maori by European artists for, the time of Captain Cook to the present day*. Wellington: A. H. & A. W. Reed, 1980. Imprimé.
- Benfey, Christopher. *The Great Wave. Guilded age, misfits, Japanese eccentrics, and the opening of old Japan*. États-unis: Random House, 2003. Imprimé.
- Bertaud, Madelaine. *François Cheng. Un cheminement vers la vie ouverte*. Paris: Hermann Éditeurs, 2009. Imprimé.
- Besnier, Patrick. «Le « secret » de Saint-Pol-Roux.» *Annales de Bretagne. Tome 79. numéro 3* 79.3 (1972): 763-770. Web. 30 mars 2016. <http://www.persee.fr/doc/abpo_0003-391x_1972_num_79_3_2656>.

- Bongie, Chris. *Exotic memories: literature, colonialism, and the fin de siècle*. Stanford: Stanford University Press, 1991. Imprimé.
- . *Friends and Enemies: The Scribal Politics of Post / colonial culture*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. Imprimé.
- . *Islands and Exiles. The Creole Identities of Post/Colonial Literature*. Stanford : Stanford University Press, 1998. Imprimé.
- Bouillier, Henry. «Le Détour de la Chine.» *Regards, espaces, signes*. Éd. Eliane Formentelli. Paris: L'Asiathèque, 1978. 95-114. Imprimé.
- Bouillier, Henry. «Préface.» Segalen, Victor. *Œuvres complètes*. Éd. Henry Bouillier. Vol. 1. Paris: Robert Laffont, 1995. 2 vols. I-XXIX. Imprimé.
- . *Victor Segalen*. Paris: Mercure de France, 1986. Imprimé.
- Bourgeois, Marianne. *Monsieur Sié*. Paris: Editions de la Différence, 2003. Imprimé.
- Bové, Paul. *Edward Said and the Work of the Critic: Speaking Truth to Power*. Ed. Paul Bové. London: Duke University Press, 2000. Imprimé.
- Brahimi, Denise. «Enjeux et risques du roman exotique français.» *L'Exotisme*. Éd. Alain Buisine et Norbert Dodille. Sainte-Clotilde: Nouvelle Imprimerie Dionysienne, 1988. 11-18. Imprimé.
- Brennan, Timothy. «From development to globalization: postcolonial studies and globalization theory.» *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Éd. Neil Lazarus. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. 120-138. Imprimé.
- Britton, Celia. *Edouard Glissant and Postcolonial Theory*. États-unis: The University Press of Virginia, 1999. Imprimé.
- Buvic, Per. «Segalen et Gaultier.» Gaultier, Jules de. *Bovarysme*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2006. 283-292. Imprimé.
- Camelin, Colette. «Introduction.» Segalen, Victor. *Premiers écrits sur l'Art (Gauguin, Moreau, Sculpture)*. Paris: Editions Champion, 2011. 9-46. Imprimé.
- Camelin, Colette. «Préface. L'exote et ses autres.» *Exotisme et altérité. Segalen et la Polynésie*. Éd. Colette Camelin. Paris: Honoré Champion, 2015. 13-25. Imprimé.
- Camelin, Colette and Philippe Postel, *Le Mythe de la Chine impériale*. Paris: Honoré Champion, 2013. Imprimé.
- Cario, Louis Régimanset, et Charles. *L'Exotisme*. Paris: Mercure de France, 1911. Imprimé.
- Carrier, James. *Occidentalism. Images of the West*. Éd. James Carrier. Oxford: Oxford University Press, 1995. Imprimé.
- Cavallero, Claude, éd. *Le Clézio, Glissant, Segalen: La quête comme déconstruction de l'aventure*. Chambéry: Université de Savoie UFR Lettres, Langues, Sciences Humaines, 2011. Imprimé.

- Chang, Jung. *Empress Dowager Cixi*. London: Jonathan Cape, 2013. Imprimé.
- Cheng, François. *Cinq médiations sur la beauté*. Paris: Albin Michel, 2008. Imprimé.
- . *Cinq méditations sur la mort autrement dit sur la vie*. Paris: Albin Michel, 2013. Imprimé.
- . «Espace réel et espace mythique.» *Victor Segalen: regard, espaces, signes*. Éd. Eliane Formentelli. Paris: L'asiathèque, 1979. 133-152. imprimé.
- . *L'un vers l'autre*. Paris: Albin Michel, 2008. Imprimé.
- . *Le dit de Tianyi*. Paris: Albin Michel, 1998. Imprimé.
- Childs, Elizabeth C. *Vanishing Paradise. Art and Exoticism in Colonial Tahiti*. Berkley and Los Angeles: University of California Press, 2013. Imprimé.
- Clavaron, Yves et Bernard Dieterlé, *Métissages littéraires Paris*. Paris: Publications de l'Université de Saint-Etienne, 2005. Imprimé.
- Clifford, James. *The Predicament of Culture, Twentieth-Century Ethnography, Literature, and Art*. Cambridge : Harvard University Press, 1999. Imprimé.
- Coldrey, Camille. *Victor Ségalen et l'irruption de la langue tahitienne*. Paris: l'Harmattan, 2009. Imprimé.
- Combe, Dominique, éd. *Les littératures francophones : Questions, débats, polémiques*. Paris: Presses universitaires de France, 2010. Imprimé.
- Cordonier, Noël. *Max-Anély et les fantômes : les débuts littéraires de Victor Segalen*. Paris: Editions Kimé, 1995. Imprimé.
- . *Victor Segalen L'Expérience de l'oeuvre Paris*. Genève: Honoré Champion, 1996. Imprimé.
- Courtois, Martine. «'Quand je te connaîtrai toute, je ne t'aiderai plus.' Exotisme et érotisme chez Victor Segalen.» *Exotisme et altérité Segalen et la Polynésie*. Éd. Colette Camelin. Paris: Honoré Champion, 2015. 99-123. Imprimé.
- Courtot, Claude. *Victor Segalen*. Paris: Henri Veyrier, 1984. Imprimé.
- Daniel, Yvan. *Littérature française et Culture chinoise (1846-2005)*. Paris: Les Indes savantes, 2010. Imprimé.
- De Waal, Edmund. *The Hare with the Amber Eyes*. London: Vintage Books, 2011. Imprimé.
- Debaene, Vincent. *L'Adieu au voyage. L'ethnologie française entre science et littérature*. Paris: Gallimard, 2010. Imprimé.
- Dollé, Marie et Christian Doumet, *Victor Segalen*. Paris: Editions de l'Herne, 1998. Imprimé.
- Dollé, Marie, éd. *Lectures de Segalen: Stèles et Equipée*. Rennes: Presse universitaire de Rennes, 1999. Imprimé.
- Dollé, Marie. «Les Immémoriaux, Roman ethnographique?» *Littérature et ethnographie*. Éd. Alain-Michel Boyer. Nantes: Editions Cécile Defaut, 2011. 121-129. Imprimé.
- . *Victor Segalen, le voyageur incertain*. Paris: Editions Aden, 2008. Imprimé.

- Doumet, Christian. «Chine, Maison du dehors.» Girard, Thierry. *Voyage au pays du Réel*. Paris: Marval, 2007. 157-173. Imprimé.
- . *Le Rituel du livre : sur 'Stèles' de Victor Segalen*. Paris: Hachette, 1991. Imprimé.
- . *Victor Segalen: l'origine et la distance*. Seyssel: Champ Vallon, 1993. Imprimé.
- Elisseeff, Vadime. «Une Chine réinventée.» *Regard, espaces, signes*. Éd. Elaine Formentelli. Paris: L'Asiathèque, 1979. 115-131. livre.
- Faessel, Sonia. *Vision des îles: Tahiti et l'imaginaire européen: du mythe à son exploitation littéraire (XVIIe-XXe siècles)*. Paris: L'Harmattan, 2006. Imprimé.
- Fairbank, John King. *The Great Chinese Revolution 1800-1985*. New York: Harper & Row, 1986. Imprimé.
- Fennollosa, Earnest. *Epochs of Chinese and Japanese art. An outline history of East Asiatic design*. New York: Dover Publications, 1963. Imprimé.
- Forsdick, Charles and David Murphy, *Francophone Postcolonial Studies: A Critical Introduction*. London: Arnold, 2003. Imprimé.
- Forsdick, Charles. «Equipée: étapes réelles, étapes imaginaires.» *Lectures de Segalen. Stèles et Equipée*. Éd. Marie Dollé. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 1999. 129-161. Imprimé.
- . «Late Glissant: History, "World Literature", and the Persistence of the Political.» *Small axe* 33.3 (2010): 121-134. Web. 15 octobre 2013.
- . *Travel in twentieth-century French and Francophone cultures: the persistence of diversity*. Oxford: Oxford University Press, 2005. Imprimé.
- . *Victor Segalen and the Aesthetics of Diversity: Journeys between Cultures*. Oxford: Oxford University Press, 2000. Imprimé.
- Forsdick, Charles, et al. *Travel Writing Across the Disciplines : Theory and Pedagogy, Volume 10 : New Approaches to Twentieth-Century Travel Literature in French : Genre, History, Theory*. New York: Peter Lang Publishing, 2006. Imprimé.
- Foster, Hal. *The Return of the Real*. États-Unis: Massachusetts Institute of Technology, 1996. Imprimé.
- Fourgeaud-Laville, Caroline. *Segalen ou l'expérience des limites*. Paris: L'Harmattan, 2002. Imprimé.
- Gauguin, Paul and Daniel Guérin. *Oviri: écrits d'un sauvage*. Paris: Gallimard, 1974. Imprimé.
- Gauguin, Paul. *Avant et Après*. Paris: Octavo, 1989. Imprimé.
- . *Noa Noa*. Paris: Compagnie Jean-Jauques Pauvert, 1988 . Imprimé.
- Gaultier, Judith et Pierre Loti. "Un entretien avec M. Pierre Loti." *The Lotus Magazine* 4.1 (1912): 31-35. Web. 28 septembre 2012. <<http://jstor.org/stable/20543394>>.

- Gautier, Jules de. *Bovarysme*. Paris: Presses de l'université Paris-Sorbonne, 2006. Imprimé.
- . *From Kant to Nietzsche*. Trad. Gerald Spring. London: Peter Owen, 1961. Imprimé.
- Germain, Gabriel. «Préface.» Segalen, Victor. *Siddhârtha*. Limoges: Rougerie, 1974. 7-20. Imprimé.
- . *Victor Segalen. Voyageur des deux routes*. Saint-Léonard: Rougerie, 1982. Imprimé.
- Germe, Étienne. “Segalen en épigraphe: la créolité.” n.d. *associationvictorsegalen*. Web. 4 février 2011.
- Germe, Etienne. *Segalen, l'écriture, le nom: Architecture d'un secret*. St-Denis: Presses Univeristaires de Vincennes, 2001. Imprimé.
- Gibbons, Peter. «Cultural Colonization and National Identity.» *New Zealand Journal of History* 36.1 (2002): 5-17. Imprimé.
- Girard, René. *La Violence et le sacré*. Paris: Editions Bernard Grasset, 1972. Imprimé.
- Girard, Thierry. *Voyage au pays du réel*. Paris: Marval, 2007. Imprimé.
- Giraud, Vaiana. «Des écrits de Paul Gauguin au Maître-du-Jour.» Camelin, Colette. *Exotisme et Altérité. Segalen et la Polynésie*. Paris: Editions Champion, 2015. 165-185. Imprimé.
- Glissant, Edouard. *Introduction à une Poétique du Divers*. Paris: Gallimard, 1996. Imprimé.
- . *L'intention poétique*. Paris: Editions du Seuil, 1969.
- . *Poétique de la Relation*. Paris: Gallimard, 1990. Imprimé.
- . *Traité du Tout-Monde*. Paris: Gallimard, 1997. Imprimé.
- Gobineau, Arthur de. *Essai sur l'inégalité des races*. Paris: Editions Pierre Belfond, 1967 . Imprimé.
- Golding, John. *Cubism a history and an analysis*. London: Faber and Faber Limited, 1968. Imprimé.
- Gontard, Marc. *La Chine de Victor Segalen : Stèles et Equipée*. Paris: Presses universitaires de France, 2000. Imprimé.
- . *Victor Segalen : une esthétique de la différence*. Paris: L'Harmattan, 1990. Imprimé.
- Greub, Suzanne Ed. *Gauguin Polynesia*. Munich: Art Centre Basel; Hirmer Verlag GMBH, 2011. Imprimé.
- Guimet, Musée. *Missions archaeologiques francaises en chine photographies et itineraries 1907-1923*. Paris: Les Indes Savantes, 2004. Imprimé.
- Ha, Marie-Paule. *Figuring the East: Segalen, Malraux, Duras and Barthes*. New York: SUNY Press, 2000. Imprimé.
- Hambursin, Olivier, éd. *Récits du dernier siècle des voyages. De Victor Segalen à Nicolas Bouvier*. Paris: Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2005. Imprimé.

- Hargreaves, Alec G., Charles Forsdick et David Murphy. *Transnational French Studies : Postcolonialism and Littérature-monde*. Liverpool: Liverpool University Press, 2010. Imprimé.
- Harrison, Charles, Francis Francina et Gill Perry. *Primitivism, Cubism, Abstraction. The Early Twentieth Century*. Hong Kong: The Open University, 1993. Imprimé.
- Hayot, Eric. Haun Saussy et Steven G Yao (eds). *Sinographies Writing China*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2008. Imprimé.
- Honour, Hugh. *Chinoiserie: The Vision of Cathay*. USA: Harper & Row, 1961. Imprimé.
- Hourcade, Gabriel. «Le Maître du Jouis ou la tentation de l'artiste souverain.» Camelin, Colette. *Exotisme et Altérité. Segalen et la Polynésie*. Paris: Honoré Champion, 2015. 187-211. Imprimé.
- Hsieh, Yvonne. *From Occupation to Revolution: China through the eyes of Loti, Claudel, Segalen and Malraux (1895-1933)*. USA: Summa Publications, 1996. Imprimé.
- Huang, Bei. *Segalen et Claudel: Dialogue à travers la peinture extrême-orientale*. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2007. Imprimé.
- Huggan, Graham. *Interdisciplinary Measures. Literature and the future of postcolonial studies*. Liverpool: Liverpool University Press, 2008. Imprimé.
- . *The Post-Colonial Exotic*. London: Routledge, 2001. Imprimé.
- Ivory, Carol. S. "Shifting visions in Marquesan Art at the turn of the century." *Gauguin Polynesia*. Ed. Suzanne Greub. Munich: Hirmer Verlag GMBH, 2011. 322-345. Imprimé.
- Jamin, Jean. *Exotismus und Dichtung über Victor Segalen Exotisme et Ecriture sur Victor Segalen*. Frankfurt: Aus d. Franz von Heribert Becker, 1982. Imprimé.
- Jourda, Pierre. *L'Exotisme dans la littérature française depuis Chateaubriand: Le Romantisme*. Vol. I. Genève: Slatkine reprints, 1970. II vols. Imprimé.
- Jouve, Dominique, éd. «Ecrire à la croisée des îles, des langues. Otherness in island writing meeting the Other, understanding the Others.» *Ecrire à la croisée des îles, des langues. Otherness in island writing meeting the Other, understanding the Others. Actes du Huitième Colloque C.O.R.A.I.L 1998*. Paris: L'Harmattan, 1998. Imprimé.
- Jouve, Dominique. «Segalen au miroir des Autres.» *Exotisme et altérité. Exotisme et la Polynésie*. Éd. Colette Camelin. Paris: Honoré Champion, 2015. 61-78. Imprimé.
- Jouve, Pierre-Jean. *Apologie du Poète; suivi de Six Lectures*. Paris, 1948 1987. Imprimé.
- Kawakami, Akane. *Travellers' Visions French Literary Encounters with Japan 1881-2004*. Liverpool: Liverpool University Press, 2005. Imprimé.
- Keown, Michelle. *Pacific Island Writing: The Postcolonial Literatures of Aotearoa / New Zealand and Oceania*. New York: Oxford University Press, 2007. Imprimé.

- Khatibi, Abdelkébir. *Figures de l'étranger dans la littérature française : Victor Segalen, Jean Genet, Claude Ollier, Marguerite Duras*. Paris: Denoël, 1987. Imprimé.
- Knapp, Bettina L. *Judith Gautier: Writer, Orientalist, Musicologist. A Literary Biography*. Lanham: Hamilton Books, 2014. Imprimé.
- Laudon, Paule. *Tahiti-Gauguin Mythe et vérités*. Paris: Société nouvelle Adam Biro, 2003. Imprimé.
- Laügt, Elodie. *L'Orient du signe : rêves et dérives chez Victor Segalen, Henri Michaux et Emile Cioran*. New York: Peter Lang A G Academic Group International Publishers , 2008. Imprimé.
- Lazarus, Neil, éd. *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*. Cambridge: Cambridge University Press, 2004. Imprimé.
- . *The Postcolonial Unconscious*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011. Imprimé.
- Lee, Josephine. *The Japan of Pure Invention*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010. Imprimé.
- Levi-Strauss, Claude. *Tristes tropiques*. Paris: Librairie Plon, 1955. Imprimé.
- Leys, Simon. *Le Studio de l'inutilité*. Paris: Flammarion, 2012. Imprimé.
- Loti, Pierre. *Le Mariage de Loti* . Paris: France Loisirs , 1988.
- . *Les Derniers Jours de Pékin*. La Tour d'Aigues: Edition de l'Aube, 2008. Imprimé.
- Mallarmé, Stéphane. *Poème: Un coup de dés jamais n'abolira le Hasard*. Trans. Jeff Clark. Michigan: Wave Books, 2015.
- Manceron, Gilles. "Aux origines de René Leys." *Europe* (1987): 79-88. Imprimé.
- . *Segalen*. Paris: J.-C. Lattès, 1991. Imprimé.
- Margueron, Daniel. *Tahiti dans toute sa littérature*. Paris: L'Harmattan, 1989. Imprimé.
- Mazumdar, Sucheta, Vasant Kaiwar et Thierry Labica, *From Orientalism to Postcolonialism: Asia, Europe and the lineages of difference*. New York: Routledge, 2009. Imprimé.
- McQuaillin, Martin, éd. *Post-Theory: New Directions in Criticism*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 1999. Imprimé.
- Michel, Andreas. "The Subject of Exoticism: Victor Segalen's *Equipée*." *Surfaces* 6.1 (1996). Web. 13 septembre 2011.
- Mitteau, Arthur. "L'universalisme de l'esthétique chez Okakura Kakuzō (dit Tenshin) et Ernest Fenollosa : critique et actualité." *Ebisu* 50 (2014): 95-133. Web. 15 juin 2016. <<http://ebisu.revues.org/1138> >.
- Moore-Gilbert, Bart. "'I'm going to rewrite Kipling's Kim": Kipling and Postcolonialism ." *The Journal of Commonwealth Literature* 37.39 (2002): 39-58. Web. 19 août 2013. <jcl.sagepub.com/content/37/2/39.citation>.
- Morris, Paula. *Rangatira*. Auckland: Penguin, 2011. Imprimé.

- Morrison, George. *An Australian in China*. Hong Kong: Oxford University Press, 1985. Imprimé.
- Moura, Jean-Marc. «Colonial Influences and Tropes in the Field of Literature.» Blanchard, Pascal, et al. *Colonial Culture in France since the Revolution*. Bloomington: Indiana University Press, 2014. 510-517. Imprimé.
- Moura, Jean-Marc et Guy Ducrey, *Crise fin-de-siècle et tentation de l'exotisme*. Paris: Université Charles de Gaulle – Lille 3, 2002. Imprimé.
- Moura, Jean-Marc. *Exotisme et lettres francophones*. Paris: Presses universitaires de France, 2003. Imprimé.
- . *La Littérature des lointains : Histoire de l'exotisme au XXe siècle*. Paris: Honoré Champion, 1998.
- . *La Littérature des lointains : Histoire de l'exotisme européen au XXe siècle*. Vol. 14. Paris: Honoré Champion, 1998. Imprimé.
- . *Lire Exotisme*. Paris: Dunod, 1992. Imprimé.
- . *Littératures francophones et théorie postcoloniale*. Paris: Presses Universitaires de France, 1999. Imprimé.
- Murphy, David and Charles Forsdick, *Postcolonial thought in the French speaking world*. Liverpool: Liverpool University Press, 2009. Imprimé.
- Nicole, Robert. *The Word, the Pen, and the Pistol*. New York: SUNY Press, 2001. Imprimé.
- Nietzsche, Frédéric. *Ainsi parlait Zarathoustra*. Paris: Librairie Générale Française, 1972. Imprimé.
- . *Le Crépuscule des idoles*. Paris: Mercure de France, 1907. Imprimé.
- Norge, Geo. «Victor Segalen. Un grand poète méconnu.» *Les Cahiers blancs* 1 novembre 1936: 140. Imprimé.
- Okakura, Kakuzo. *The Book of Tea*. Tokyo: Kodansha, 1989. Imprimé.
- Ollier, Marie. *L'écrit des dits perdus. L'invention des origines dans les Immémoriaux de Victor Segalen*. Paris: L'Harmattan, 1997. Imprimé.
- Pambrun, Jean-Marc Tera'ituantini. *Henri hiro Héros polynésien*. Papeete: Puna Honu, 2010. Imprimé.
- Pasquali, Adrien. «Récits de voyage et critique: un état des lieux.» *Textyles - voyages, ailleurs* (1995): 21-30. Imprimé.
- Pearl, Cyril. *Morrison of Peking*. Sydney: Angus & Robertson, 1967. Imprimé.
- Peltier, Philippe. «Gauguin et Tahiti.» *Art Tribal* (2003): 56-73. Imprimé.
- Picard, Jean-Luc. «Ma'ohi tumu et hutu painu : la construction identitaire dans la littérature contemporaine de Polynésie française.» Thèse de doctorat en Langues et littératures françaises. 2008. Web. 18 mars 2016. <<http://www.theses.fr/2008METZ017L>>.

- Postel, Philippe. *Victor Segalen et la statuaire chinoise. Archéologie poétique*. Paris: Honoré Champion, 2001. Imprimé.
- Postel, Philippe. «associationvictorsegalen.» 13 avril 2011. Web. 17 Juin 2014. <<http://associationvictorsegalen6.blogspot.co.nz/2011/04/edmund-backhouse-et-rene-leys.html>>.
- . «Centenaire de Stèles à Pékin.» 7 juin 2012. *associationvictorsegalen*. Web. 30 mai 2016.
- Pound, Ezra and Ernest Fenollosa. *Instigations Together with an Essay on the Chinese Written Character*. New York: Boni and Liveright, 1920. Web. 24 septembre 2012. <www.freeliterature.org>.
- Prabhu, Anjali. *Hybridity. Limits, Transformations, Prospects*. Albany: State of New York Press, 2007. Imprimé.
- Qin, Haiying. *Segalen et la Chine : écriture intertextuelle et transculturelle*. Paris: L'Harmattan, 2003. Imprimé.
- Ramsay, Raylene. *The Literatures of the French Pacific. Reconfiguring Hybridity*. Liverpool: Liverpool University Press, 2014. Imprimé.
- Reclus, E. *L'Empire du Milieu*. Hong Kong: Editeurs et librairie You Feng, 2004. Imprimé.
- Richard, Jean-Pierre. «Petites Notes sur le roman policier.» *Le français dans le monde* 50 (1967): 92-101. Imprimé.
- Rodriguez, Philippe. *Jean Lartigue. Une vocation, la Marine. Une passion, la Chine. Une amitié, Victor Segalen*. Paris: Les Indes savantes, 2012. Imprimé.
- Said, Edward. *Culture et l'impérialisme*. Trad. Paul Chemla. Paris: Fayard Le Monde Diplomatique, 2000. Imprimé.
- . *Orientalism*. London: Penguin Books, 1978.
- Saussy, Haun. “Foreward. Impressions de Chine, Or How to Translate from a Nonexistent Original.” Segalen, Victor. *Stèles / 古今碑錄 [Gu jin bei lu]*. Middletown: Wesleyan University Press, 2007. xi-xxxiv. Imprimé.
- Scemla, Jean. *Origine du Verbe Les Immémoriaux de Victor Segalen*. Papeete: Editions haèrépo no Tahiti, 1986. Imprimé.
- Seagrave, Sterling. *Dragon Lady: Life and legend of the last Empress of China*. Londres: Macmillan Publishers, 1992. Imprimé.
- Segalen, Victor. *Premiers écrits sur l'art (Gauguin, Moreau, Sculpture)*. Ed. Colette. Carla von Bergh Camelin. Vol. 2. Paris: Honoré Champion, 2011. 18 vols. Imprimé.
- . *Chine. La Grande Statuaire*. Vol. 3. Paris: Honoré Champion, 2011. 18 vols. Imprimé.
- . *Correspondance I 1893-1912*. Vol. 1. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2004. 3 vols. Imprimé.

- *Correspondance II 1912-1919*. Vol. 2. Paris: librairie Arthème Fayard, 2004. 3 vols. Imprimé.
- *Correspondance Repères*. Vol. 3. Paris: Librairie Arthème Fayard, 2004. 3 vols. Imprimé.
- *Equipée*. Paris: Gallimard, 1983. Imprimé.
- Segalen, Victor et Henry Bouillier. *Stèles (Edition critique)*. Paris: Mercure de France, 1982. Imprimé.
- Segalen, Victor. «Le Fils du Ciel (manuscrit) NAF 25831-25836.» 1909-1918. Imprimé.
- *Lettres de la Chine*. Paris: Librairie Plon, 1967. Imprimé.
- *Œuvres complètes I*. Éd. Henry Bouillier. Vol. 1. Paris: Robert Laffont, 1995. 2 vols. Imprimé.
- *Œuvres complètes II*. Éd. Henry Bouillier. Vol. 2. Paris: Robert Laffont, 1995. 2 vols. Imprimé.
- *René Leys*. Paris: Gallimard, 1971. Imprimé.
- *Stèles*. Éd. Henry Bouillier. Paris: Mercure de France, 1982. Imprimé.
- *Stèles / 古今碑錄 [Gu jin bei lu]*. Trans. Timothy Billings et Christopher Bush. Vol. 1. Middletown: Wesleyan University Press, 2007. 2 vols. Imprimé.
- *Stèles / 古今碑錄 [Gu jin bei lu]*. Trans. Timothy Billings et Christopher Bush. Vol. 2. Middletown: Wesleyan Press, 2007. 2 vols. Web. 18 juin 2016. <<http://www.steles.org/volume2.html>>.
- *Voyage au pays du réel : Œuvres littéraires*. Ed. Michel LeBris. Paris : Editions Complexes, 1995. Imprimé.
- Segalen, Victor. *Le Fils du Ciel*. Paris: Flammarion, 1985. Imprimé.
- Segler-Messner, Silke (ed). *Voyages à l'envers : Formes et figures de l'exotisme dans les littératures post-coloniales francophones*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 2009. Imprimé.
- Sen, Soshitsu. «Foreword.» Okakura, Kakuzo. *The Book of Tea*. Tokyo: Kodansha, 1989. 11-23. Imprimé.
- Smith, David. «Orientalism and Hinduism.» Flood, Gavin. *The Blackwell Companion to Hinduism*. Oxford: Blackwell Publishing, 2003. 45-63. Imprimé.
- Smouts, Marie-Claude, éd. *La situation postcoloniale*. Paris: Presses de la fondation nationale de sciences politiques, 2007. Imprimé.
- Soulié de Morant, G. *T'seu-Hsi Impératrice des Boxers*. Paris: Editions You Feng, 1997. Imprimé.
- Spitz, Chantal. «Héritage et confrontation.» Janvier 2003. *île-en-île.org*. Web. 4 mars 2016.
- *HOMBO, transcription d'une biographie*. Papeete: Editions Te Ite, 2002. Imprimé.
- *Ile des rêves écrasés*. Pirae: Editions au vent des îles, 2007. Imprimé.

- . *Island of Shattered Dreams*. Trans. Jean Anderson. Wellington: Huia Publishers, 2007. Imprimé.
- . *pensées insolites et inutiles*. Papeete: Editions te ite, 2006. Imprimé.
- Stafford, Jane, et Mark Williams. *Maoriland. New Zealand Literature 1872-1914*. Wellington: Victoria University Press, 2006. Imprimé.
- Stead, C.K. *The New Poetic*. London: The Athelone Press, 1998. Imprimé.
- Stéfani, Claude. “La vision de l’Océanie selon Pierre Loti (1850-1923): un exotisme superficiel?” Boulay, Roger, Patrick Absalon and Abbaye de Daoulas. *Rencontres en Polynésie Victor segalen et l’exotisme*. Paris: Somogy éditions d’art, 2011. 88-94. Imprimé.
- Taylor, Michael. *Vent des royaumes, ou, Les voyages de Victor Segalen*. Trans. Annie Saumont. Paris: Seghers, 1983. Imprimé.
- Todorov, Tzvetan. *Nous et les Autres. La réflexion française sur la diversité humaine* Paris. Paris: Seuil, 2004. Imprimé.
- Trevor-Roper, Hugh. *Hermit of Peking*. New York: Alfred A. Knopf, 1977. Imprimé.
- Van de Grijp, Paul. «A Cultural Search Authenticity: Questioning Primitivism.» *Debating Authenticity: concepts of modernity in anthropological perspective*. Éd. Thomas Filitz et A. Jamie Saris. New York: Berghahn, 2015. 128-141. Imprimé.
- Viegnes, Michel. «La Politique de Victor Segalen.» *Victor Segalen*. Éd. Christian Doumet et Marie Dollé. Paris: L’Herne, 1998. 97-104. Imprimé.
- Walsh Hokenson, Jan. *Japan, France, and East-West Aesthetics in French Literature 1867-2000*. Cranbury: Associated University Presses Rosemount Publishing, 2004. Imprimé.
- Wisenthal, Jonathan ed. *A vision of the Orient : texts, intertexts, and contexts of Madame Butterfly*. Toronto: University of Toronto Press, 2006. Imprimé.
- Yee, Jennifer. *Exotic Subversions in Nineteenth-century French Fiction*. London: Modern Humanities research Association and Many Publishing, 2008. Imprimé.
- Young, Julian. *Nietzsche A philosophical biography*. New York: Cambridge, 2010. Imprimé.
- Young, Julian. *Schopenhauer*. New York: Routledge, 2005. Imprimé.
- Yunfei, Bai. “The Reception of Victor Segalen in China.” *China Perspectives* 1 (2016): 59-63. Imprimé.